Virgil Nemoianu

POLIROM

Micro-Armonia

Dezvoltarea şi utilizarea modelului idilic în literatură

Plural

Colecţia PLURAL

Născut la Bucureşti, Virgil Nemoianu trăieşte de aproape 25 de ani în Statele Unite. El deţine catedra specială „William J. Byron Distinguished Professorship" la Universitatea Catolică din capitala Statelor Unite. A mai predat la Universităţile din Bucureşti, Londra, Cambridge, Amsterdam, Cincinnati şi California (Berkeley); a ţinut conferinţe şi a prezentat comunicări la circa 50 de universităţi din Europa şi din America de Nord. Este autor a peste 15 cărţi şi 600 de articole şi recenzii apărute în România, Elveţia, Anglia, Statele Unite, Olanda, Canada, Germania, Ungaria şi în alte ţări. Domeniile sale de specialitate sînt romantismul european, teoria literaturii şi istoria intelectuală a secolelor 19 şi 20. Lucrări literare : *Simptome* (1968) şi *Arhipelag interior* (1994). Între 1979 şi 1994 a fost director al programului de literatură comparată la Catholic University of America, iar între anii 1989 şi 1991 prorector-asociat al aceleiaşi universităţi. Este membru al Academiei Europene de Arte şi Ştiinţe. A făcut parte din conducerea secţiei de romantism comparat şi a secţiei de studii europene a Asociaţiei de Limbi Moderne din Statele Unite. În prezent este Secretar-General al Asociaţiei Internaţionale de Literatură Comparată.

Versiunea în limba engleză a apărut în seria
„Literatura comparată"
la editura Peter Lang din Berna

Titlul original: *Micro-Harmony. The Growth and Uses of the Idyllic Model in Literature*

Editura POLIROM, B-dul Copou nr. 3
P.O.Box 266, 6600 Iaşi, ROMANIA
ISBN: 973-97522-7-6
Printed in ROMANIA

Carte editată cu sprijinul
Fundaţiei SOROS pentru o Societate Deschisă

Virgil Nemoianu

Micro - Armonia

Dezvoltarea şi utilizarea modelului idilic în literatură

Traducere de
Manuela Cazan şi Gabriela Gavril

POLIROM
Iaşi, 1996

Avertisment

Lucrarea de faţă a fost scrisă în perioada 1969–1971 ca teză de doctorat pentru Departamentul de Literatură al Universităţii California (San Diego). În anul universitar 1971–1972, Universitatea Bucureşti şi Ministerul Învăţămîntului au recunoscut (pe baza unor referate) acest doctorat ca echivalent cu unul românesc. Ulterior, prin 1973–1974 la Londra şi 1975–1977 la Berkeley (California), am efectuat o seamă de modificări şi teza a apărut sub formă de carte la editura Peter Lang din Berna.

Publicarea unei traduceri româneşti se justifică în trei feluri. În primul rînd, informaţia şi argumentarea studiului sunt valabile în continuare : un specialist poate găsi, sunt sigur, măcar cîteva date bibliografice, judecăţi de valoare, asociaţii de tip comparatist care să fie folositoare în studii viitoare.

În al doilea rînd, anume categorii şi teorii formulate în acest text se pot aplica cu rezultate surprinzător de interesante asupra literaturii române. În foarte mică măsură am încercat chiar eu acest experiment, la ani după publicarea tezei. Cred însă că s-ar putea face şi alte încercări.

În al treilea rînd mi se pare că e vorba şi de un document. *În adevăr, această teză de doctorat reprezintă un soi de tranziţie între modul de gîndire al unui tînăr intelectual format în perioada comunistă (dar în opoziţie cu ideologia acesteia) şi disciplina conceptuală a lumii academice occidentale. Anume încărcături sentimentale şi trăiri sociale se văd transportate din estul Europei în Vestul îndepărtat al lumii occidentale şi „traduse" acolo sau topite în matrici raţional inteligibile. La rîndul lor acestea, cum spuneam mai sus, ar putea fi (cu oarecare îndemînare şi bunăvoinţă) transformate în unelte pentru examinarea acelor culturi europene pe care istoria cam inechitabilă a acestui continent le-a marginalizat, fără să le separe.*

Sper că cititorul atent va desluşi aceste trăsături.

Virgil Nemoianu,
martie 1994

În ceea ce priveşte citatele prezente în volum din operele unor scriitori englezi şi germani, s-a recurs la traducerile româneşti existente, menţionate ca atare. În cazul citatelor din opere literare care nu au fost traduse (integral) în româneşte, traducerea a fost realizată de Ioan Lihaciu (din germană), Manuela Cazan (din engleză) şi Gabriela Gavril (din franceză) – *N.ed.*

Cuvînt înainte

Dacă, după Schiller şi Jean Paul, nu a mai fost cu putinţă să respingem idila, ca o simplă literatură minoră, s-ar părea că doar de curînd, prin operele lui Poggioli, Empson (într-o oarecare măsură) şi, mai ales, ale Renatei Böschenstein-Schaeffer şi ale lui Friedrich Sengle, am asistat la iniţierea unei cercetări simpatetice, de profunzime. Investigaţiile noastre se încadrează într-o tradiţie destul de recentă, prin faptul că renunţă la mai vechile clasificări şi încearcă să raporteze esenţa idilei la situaţiile literare concrete. Totuşi, studiul de faţă îşi propune să meargă mai departe în reevaluarea naturii idilei şi a rolului său în istoria literaturii.

Cea mai radicală deviere de la interpretările anterioare o va reprezenta tentativa noastră de a dovedi că idila nu trebuie privită ca gen literar, ci, mai degrabă, ca un „model" (termenul „topos lărgit" – *extended topos* – este şi el folosit), în opoziţie cu *pastorala*, care este genul tradiţional. Ţinînd seama de caracterul complex şi, poate, unic al idilei societale, ni s-a părut mai puţin profitabilă încercarea de a-i reduce definiţia la o schemă mecanică şi mult mai interesantă o abordare indirectă – circumscrierea sa ca tip de realitate estetică.

Astfel, luînd în discuţie apariţia idilei societale, studiul de faţă încearcă să surprindă multitudinea elementelor ce i-au determinat emergenţa : tradiţia pastoralei, „omul fericit" horaţian, acele *survivals* (reminiscenţe) ale viziunii medievale asupra lumii şi multe altele. Analiza relaţiei dintre modelul idilic şi realitatea socială a secolelor al XVIII-lea şi al XIX-lea, şi, totodată, cu aspectele umaniste ale idilei societale, impun un punct de vedere diferit. Pe de altă parte, o delimitare a idilei de alte forme de realitate ideală devine necesară.

Demersul nostru indirect îşi propune, în primul rînd, să combată interpretarea tradiţională, potrivit căreia idila este sinonimă cu pastorala sau, în cel mai bun caz, este una dintre variantele sale, şi să aducă argumente în sprijinul ideii că, în secolele al XVIII-lea şi al XIX-lea, idila are o personalitate a sa, cu totul deosebită de formele înrudite care au precedat-o şi i-au urmat. (De vreme ce o descriere succintă a modelului idilic prototipic este oferită în capitolul teoretic, în cele ce vor urma mă voi strădui să dezvolt această prezentare prin adăugarea unor exemple concrete.)

Dacă acceptăm opinia potrivit căreia idila societală este un fenomen specific unei anumite perioade, trebuie să conchidem că epoca respectivă avea de transmis, prin intermediul său, un mesaj important. Astfel, un gen literar considerat minor capătă demnitate literar-istorică.

Poate la fel de important este faptul că, acum, avem un substrat comun neoclasicismului şi romantismului, poate nu *cel mai* important, poate nu singurul, dar, cu siguranţă, unul semnificativ (pentru Anglia şi Germania). Dezvoltarea idilei societale cunoaşte trei faze. Trăsătura definitorie a celei dintîi o reprezintă coexistenţa (şi confruntarea) unui model idilic încă nesigur cu formele literare înrudite. În cea de-a doua, idila societală atinge un moment de vîrf : scriitori importanţi ajung să o privească drept un model uman excepţional şi atrăgător şi încearcă să exploreze potenţialul în opere majore. În cea de-a treia fază, modelul idilic se adaptează pierderii de credibilitate, determinată de dezvoltarea romantismului : se caracterizează prin ironie, spirit ludic, ambiguitate şi nesiguranţă.

În prezentarea acestor faze, analiza *cîtorva* opere importante va trece, inevitabil, în prim plan, alegerea impunîndu-se. (Capitolele III şi V, în special, sînt consacrate, aproape în exclusivitate, cîtorva personalităţi sau opere semnificative.) Totuşi, restrîngerea ariei investigaţiei noastre la un număr limitat de opere de prim rang ar fi fost dificilă.

Cu toate acestea, ceea ce trebuie în primul rînd demonstrat este tocmai faptul că demnitatea idilei se datorează, în principal, răspîndirii şi recunoaşterii sale în cultura epocii. Mai mult chiar, mişcarea lentă de creştere şi descreştere n-ar putea fi urmărită, fără a ne referi, măcar în treacăt, la implicaţiile idilice din numeroase opere importante sau minore. În capitolele al II-lea şi al IV-lea se urmăreşte într-o anumită măsură tocmai descrierea contextului literar – oricît de rapidă ar fi această trecere în revistă. În general, în asemenea cazuri, am căutat să stabilim o legătură între implicaţiile idilice descoperite şi opinia deja formată despre respectivii autori. Ultimul capitol este chiar şi mai provizoriu – într-adevăr, pare doar o tentativă de a schiţa destinul modelului idilic după ce acesta părăseşte terenul esteticii. Se surprinde migrarea sa spre o funcţie sociologică din ce în ce mai activă, proces ce poate părea un declin, nu doar estetic, ci şi în termenii semnificaţiei umaniste. Cauza, se pare, trebuie căutată în chiar natura modelului, în echilibrul delicat dintre lumea realităţii sociale şi un ideal uman rîvnit, echilibru distrus de didacticism sau de stările conflictuale.

De aceea, remarcabilul studiu al lui Raymond Williams asupra reflectării realităţii urbane şi rurale în literatura engleză nu poate fi privit ca o condamnare a modelului idilic. Acesta din urmă nu ţine în mod esenţial de reflectare ; nu trebuie considerat un document ci, mai curînd, o explorare a virtualităţilor, inerente evoluţiei istorice dar rămase nevalorificate. E ciudat cum privirea rece şi necruţătoare lasă loc sentimentalismelor prostești atunci cînd „idealizarea rurală" nu mai are drept obiect trecutul, îndreptîndu-se asupra totalitarismelor agrariene din anii '70 ai secolului al XVIII-lea ; o răzbunare ironică, desigur : pastorala devine coşmar.

Chiar şi numai aceasta ar fi o bună dovadă a puterii de seducţie exercitate de o întreagă familie de constructe, generaţie după generaţie. Studiul de faţă speră ca, prin demersul propus, să conducă la mai buna înţelegere a întregului domeniu.

Dar „relevanţa socială" a studiilor idilice astfel interpretate nu poate fi pusă la îndoială ; cel puţin în acest caz, literatura a funcţionat, probabil, ca un „laborator" de virtualităţi umane, captînd şi depozitînd idei şi energii fără utilizare socială imediată, eliberîndu-le în momente diferite, cînd procesul istoric părea să o ceară. Populismul, fie el conservator sau radical (sau chiar o ciudată sinteză a lor), reprezenta o alternativă atrăgătoare pentru Anglia secolului al XIX-lea, iar în America utopiile idilice au rămas vii şi, într-o formă sau alta, active. Europa de Est – la apariţia curentului Biedermeier – a fost zdruncinată de impactul cu modelul idilei societale.

Se poate spune că – în ciuda multitudinii surselor şi a complexităţii interacţiunilor – curentele intelectuale agrarian-populiste din Ungaria, Cehoslovacia, România şi chiar Rusia nu vor putea fi înţelese decît după studierea mai atentă a aspectului lor idilic. Şi mai derutantă este resuscitarea actuală a populismului în gîndirea diverselor mişcări politice, de la disidenţii sovietici la radicalii californieni, trecînd – în ţările industrializate şi în curs de dezvoltare – prin diverse nuanţe de stînga sau dreapta.

Dimensiunile acestui fenomen ar justifica pe de-a-ntregul o amplă analiză *a rădăcinilor literare ale populismului* ; studiul de faţă nu oferă o astfel de cercetare – dar credem, fundamentele ei există aici.

Prima formă a acestui text a fost acceptată ca teză de doctorat (la University of California, în 1971) ; unele fragmente au fost prezentate sub formă de comunicări sau discutate în cadrul UCLA, UCSD şi în seminarul Goethe, la Conferinţa anuală din

1976 a MLA. Sînt recunoscător profesorilor Eric Blackall, Ruth Angress și Jane Brown pentru sugestiile și corecturile aduse.

Secvențe din capitolul al III-lea au fost publicate, într-o formă modificată, ca introducere la traducerea românească a romanului lui Goldsmith, *Vicarul din Wakefield* (Buc., EPL, 1967). Profesorii americani Claudio Guillen, Robert Elliott, Fred Randel, Andrew Wright, Bernhard Blume m-au încurajat și ajutat în diverse ocazii ; dintre profesorii români, regretatul Tudor Vianu, împreună cu Edgar Papu, Ana Cartianu, Ion Aurel Preda m-au inițiat în studiul perioadei sau al comparatismului în general. Tuturor acestora le rămîn profund îndatorat. Jeffrey Barnouw s-a implicat ca nimeni altul în studiul de față, susținîndu-i ideile, astfel încît rezultatul final este adînc marcat de empatia și erudiția sa. În final, aș vrea să adaug că, fără sprijinul soției mele Anca, studiul n-ar fi fost niciodată scris.

CAPITOLUL I

Circumscrierea idilei

Teorii despre idilă

În volumul *Vorschule der Aesthetik* – cea mai recentă teorie originală în domeniu – Jean Paul defineşte idila drept „descriere epică a fericirii totale (*Vollglück*) într-un univers închis"[1]. El respinge entuziasmul şi perfecţiunea care ar aparţine, de fapt, lirismului şi „romance"-ului, dar refuză cu asprime şi alăturarea silită a idilei cu păstorii şi vîrsta de aur. Voss, Goethe, Goldsmith şi Teocrit sînt consideraţi autorii reprezentativi pentru acest tip de scriitură ; dar Jean Paul mai include şi un pasaj din propriul poem *Wuz*, unul din *Confessions* ale lui Rousseau şi un altul din *Robinson Crusoe* ; apoi, cu o anumită rezervă, fragmente din Vergiliu şi Haller. Atît pasiunea violentă, cît şi generalizarea umană sînt izgonite (şi, în consecinţă, Gessner) ; pentru Jean Paul, oriunde în Alpi, Tahiti, într-o casă parohială sau în barca unui pescar, poate să se ivească o situaţie idilică, cum ar fi botezul primului născut, vacanţa unui profesor întristat etc.

Pe de altă parte, putem privi teoria lui Jean Paul ca o ultimă verigă dintr-un lanţ logic, început de Fontenelle şi Moses Mendelssohn şi care, odată cu Schiller, atinge echilibrul şi coerenţa perfectă. Doar o teorie comparabilă cu cea a lui Schiller, ca nivel de generalitate, putea să dea naştere conceptului de idilă – văzută ca structură sau mănunchi de trăsături de conţinut. Pe scurt, Schiller defineşte idila drept „o reprezentare poetică a unei umanităţi inocente şi fericite", a omului „în stare de inocenţă... armonie şi împăcare cu sine însuşi şi cu lumea din afară"[2]. Deşi recunoaşte că, de regulă, idila a fost pusă în legătură cu o situaţie preculturală (mai exact, cea a păstorilor), el susţine, în continuare, necesitatea situării sale în viitor (ca stadiu de la *sfîrşitul*

unei evoluţii culturale), dar şi în prezent, chiar în contextul cultural căruia i se opune prin însăşi condiţia sa de formă exemplară, pură, nesofisticată, naturală. Dar, în final, mărturiseşte că o astfel de definiţie nu diferă prea mult de idealul de frumuseţe aplicat vieţii cotidiene. Ca identificare perfectă a idealului cu realitatea, idila lui Schiller se caracterizează prin seninătate şi echilibru al perfecţiunii (*Vollendung*). Jean Paul îmbracă idila în nenumărate veşminte, tocmai pentru că Schiller o simplificase *prea* mult.

Dar să aruncăm o privire şi asupra teoriei unanim acceptate în vremea lui Jean Paul, exprimată de Sulzer în populara sa scriere, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*[4]. Potrivit evoluţiei scrierii pastorale europene, elementele principale rămîn păstorii, decorurile naturale şi cîntecele închinate pădurii, neexcluzîndu-se folosirea lor alegorică. Definiţia aceasta – ca multe altele din perioada respectivă – este atît de departe de cea a lui Jean Paul, încît, am putea conchide în mod logic, cei doi autori se referă la realităţi diferite. Într-adevăr, în pastorala tradiţională, orice schimbare de conţinut era posibilă din moment ce se păstrau însemnele distinctive (Empson[4] n-a făcut altceva decît să susţină ceea ce era unanim acceptat, în mod tacit), în vreme ce idila lui Jean Paul ar fi acceptat orice veşmînt exterior, cu condiţia ca structura sa interioară, secretă, să rămînă nealterată[5].

Ignorarea acestei intuiţii fundamentale a condus la confuzia actuală din teoria academică a idilei, după cum o demonstrează, cu uşurinţă, chiar şi o lectură superficială a prezentărilor oferite de principalele dicţionare teoretice.

Pentru A.F. Scott[6], idila este „o poveste idealizată a inocenţei fericite, într-o formă pastorală, adesea în versuri" ; potrivit etimologiei, termenul standard la care se referă autorul derivă din grecescul *eidullion*, adică mic tablou. (Cît de mare este confuzia se poate vedea din faptul că pînă şi etimologia este neclară. W. Christ şi

Bickel, ca şi R. Böschenstein-Schaeffer susţin, dimpotrivă, că latinescul *idyllium* sau grecescul *eidullion* înseamnă, în acest context, doar „poem individual, nespecific"[7].) Dicţionarul *Oxford Companion* oferă următoarea definiţie : „tablou de mici dimensiuni, scurt poem descriptiv, avînd în centru o scenă sau un incident pitoresc, referindu-se în principal la viaţa rustică"[8], în vreme ce Ch. Duffy şi H. Petit preferă una mai restrictivă : „scurt poem descriptiv cu subiect rural"[9].

A New Century Handbook surprinde mai bine complexitatea problemelor şi înregistrează două acceepţii diferite ale termenului ; în timp ce prima dovedeşte o abordare doar de suprafaţă – „poem descriind scene sau evenimente rurale ; poem pastoral sau rural" –, cea de-a doua afirmă : „episod, serie de evenimente sau circumstanţe de o simplitate pastorală sau rurală, potrivite pentru o idilă"[10]. Cel mai erudit cercetător american al pastoralei, J.E. Congleton, conchide descurajat : „ar fi destul de greu de spus ce anume nu este idilă"[11]. Totuşi, el reuşeşte să ajungă la o serie de concluzii, dintre care cea mai importantă pare a fi faptul că idila nu poate fi definită formal (ca sonetul sau chiar balada), fie şi numai pentru că există multiple variante în versuri, proză etc. Încercînd să delimiteze domeniul idilei, Congleton se sprijină pe consideraţiile Marthei Shackford – pentru care idila este „un tablou al vieţii, aşa cum şi-o doreşte spiritul uman, prezentarea unor momente de bucurie pămîntească"[12] – prin care se restabileşte legătura cu tradiţia abordării *filozofice* a idilei în secolul al XIX-lea, ceea ce devine evident din momentul în care sîntem convinşi că o definiţie formală este probabil imposibilă.

Wolfgang Kayser a arătat pînă unde se poate merge în direcţia unei definiţii *structurale*. În viziunea sa, *epicul* este o combinaţie de trei elemente structurale (*epische Substanzen*, substanţe epice) : *Figur* (personaj), *Geschehen* (acţiune), *Raum* (spaţiu). Fiind, în acelaşi timp, elemente ale epicului, ele se pot dezvolta şi individual ; cum se întîmplă în operele lui John Earle sau La Bruyère

(*Figur*, caracterul), în baladă sau „novella" (*Geschehen*, acţiunea) sau în idilă (*Raum*, spaţiu):

„Figur und Geschehen brauchen nicht zu fehlen ; unter *Raum* ist nicht etwa blosse Landschaft zu verstehen. Aber sie sind völlig vom Raum her bestimmt, sie haben ihre Bedeutung als Ausdruck des Raumes... Das Bild von einem friedlichen, naiven, stilisierten Raum steigt auf, in den Menschen (Schäfer), Tiere (vor allem Schafe), Pflanzen, Gewässer und Gestirne ganz vom Raum her geformt sind, einheitlichen Stellenwert haben*"[13].

(Această analiză este interesantă în special prin faptul că evidenţiază legătura dintre „idilă" şi conceptul de „cadru" – *framework*. În romantism cel puţin, „cadrul", „universul refenţial" şi „idila" se suprapuneau.)

Totuşi, pare mult mai profitabil să se recurgă la o definiţie minimală, bazată pe cîteva trăsături de conţinut. Este ceea ce încearcă Gero von Wilpert : „epische--halbdramatische (dialogische) Dichtform zur Schilderung friedvoll bescheidenen, ungetrübten Daseins harmlos empfindender Menschen und natürlichalltäglichen Land- und Volkslebens in schlichter Alltagssprache, Vers oder Prosa, oft mit lyrischen Einlagen in geschlossenen Szenen"**, iar *Kleines literarisches Lexikon* oferă o dezvoltare oarecum similară[14]. R.B. Schaeffer este chiar mai consecventă şi mai limpede în interpretarea sa[15]. Acest tip de abordare se sprijină pe o puternică tradiţie a esteticii filozofice în cultura germană. Deşi fundamental

---

* Personajul şi acţiunea nu trebuie să lipsească ; prin spaţiu nu trebuie înţeles doar personajul. Dar ele sînt determinate în totalitate de spaţiu, importanţa lor constă în a fi o expresie a spaţiului... Imaginea unui spaţiu paşnic, naiv şi stilizat se înalţă în om (cioban), animale (în special oi), plante, ape şi astre, care sînt modelate de spaţiu, avînd o valoare unitară.

** formă poetică epică, parţial dramatică (dialogată), folosită pentru a descrie existenţa netulburată, paşnică şi modestă a oamenilor naivi, viaţa la ţară şi cea a poporului, într-un limbaj cotidian, în vers sau proză, cu dese inserări lirice în scene închise.

ostil idilei şi, în egală măsură, constrîns de acceptarea continuă şi tacită a delimitărilor impuse genului de vechea retorică, Hegel dovedeşte o înţelegere profundă a naturii idilei. Într-un studiu recent, Friedrich Sengle, probabil vocea contemporană cea mai autorizată în domeniu, a analizat idila ca expresie majoră a orientării cultural-sociale dintre 1750-1850, ajungînd la o concluzie ce se apropie, în multe privinţe, de cele din capitolul de faţă[16].

Pastorala ca gen şi idila ca model

În ciuda relativei lor abundenţe, definiţiile ce-şi propun să acopere zona de interes major din problematica idilei par a fi incomplete şi vagi, din cauză că le lipseşte o delimitare mai precisă între idilă şi pastorală. Această carenţă nu a trecut neobservată. Congleton susţine că identificarea „pastoralei" cu idila ar putea fi eronată – datorîndu-se, mai degrabă, unei coincidenţe ciudate decît unei „legături de rudenie" ; tot el mai arată că încă de la 1555, Vauquelin de la Fresnaye căuta să le diferenţieze[17]. R.B. Schaeffer încearcă să găsească specificul idilei prin comparaţie cu : a) poezia bucolică sau pastorală (*Land- oder Feldgedichte*) ; b) literatura utopică ; c) „pastorala" empsoniană şi alte structuri înrudite[18]. Gero von Wilpert foloseşte termenul de „Genrebild" în literatură, cu accepţia – dată de G. Seybold[19] – de întîmplare cotidiană banală, scena realistă şi paşnică, desfăşurîndu-se într-un timp şi spaţiu ce refuză atît maxima concreteţe, cît şi vagul ; trebuie să fie pur episodică.

Conceptul este evident relevant pentru natura idilicului – după cum îl vom defini în continuare – şi poate fi privit chiar ca o componentă a acestuia ; într-un sens, este mai cuprinzător (nu orice scenă cotidiană paşnică ţine de modelul idilic ; conceptul idilic surprinde doar un aspect al normalităţii), în altul, mai îngust : pe lîngă episodul pur descriptiv, există o multitudine

de elemente ce pot participa la constituirea modelului idilic (în special implicaţiile psihologice *nevăzute*).

Nu vom reuşi niciodată să distingem pe deplin între idilă şi pastorală, atît timp cît nu vom observa că pastorala este *un gen*, pe cînd idila are o natură diferită, pe care o voi defini, provizoriu, drept „model".

Dacă pastorala ca gen include scrieri asemănătoare în termeni de formă, stil sau chiar finalitate, modelul idilic nu *defineşte* o clasă de obiecte (literare). El nu constituie frecvent subiectul unei opere literare în sine, reprezentînd, mai curînd, un număr de funcţii posibile *într-o* serie ; texte în proză, poetice, lirice, epice, dramatice sau chiar teoretice pot, în egală măsură, să-l cuprindă sau să-l evoce la modul aluziv. De asemenea, spre deosebire de pastorală, modelul idilic depăşeşte rareori graniţele secolelor al XVIII-lea şi al XIX-lea[20]. El joacă un rol important, atît în neoclasicism cît şi în romantism : în primul, temperează duritatea purismului clasicist, făcînd loc concretului, în cel de-al doilea, se situează în antiteză cu titanismul romantic, oferind un fundal contrastiv, sigur, pentru aventură şi mister. Stabilitatea modelului idilic se opune în mod evident varietăţii de conţinuturi admise de pastorală, aceasta din urmă rămînînd adesea un simplu înveliş exterior. Modelul acceptă doar un număr restrîns de variante posibile : copacii, personajele, gesturile trebuie să se menţină toate în cadrul anumitor limite. Acest fapt îi accentuează, desigur, unitatea şi, în special, stabilitatea – nici timpul, nici spaţiul nu au un efect vizibil asupra sa şi sînt puţine diferenţe semnificative (în afara celor de stil sau talent personal) între o idilă „germană", „engleză" sau „franceză". În cadrul lumii idilice, acţiunea nu este deosebit de relevantă în sine – ea serveşte, de obicei, la ilustrarea mecanismelor proprii. De aceea, o idilă tipică este descriptivă, putînd fi folosită ca un *obiect* bine definit, cu graniţe ferme, transferabil în diferite contexte, chiar dacă e stabil prin natura sa. Deşi o idilă este o lume poetică, la baza fiecăreia dintre

secţiunile sale există o logică riguroasă, iar în relaţiile dintre elemente o oarecare legitate. Multe alte trăsături întăresc antiteza idilă-pastorală.

Pastorala îşi păstrează, în general, caracteristicile constante. Dacă în cazul lui Teocrit, relaţia dintre operă şi realitate rămîne încă strînsă, începînd cu Vergiliu şi, din ce în ce mai mult, în Evul Mediu şi Renaştere, pastorala este transformată într-un mijloc comod de realizare a comentariului intelectual[21].

Peisajele sale sînt un cadru pur convenţional, unde se pot manifesta subtilităţile iubirii curteneşti sau disputele privind cursul lumii, cadru ce adăposteşte, deopotrivă, satira, elegia sau dezbaterile religioase. Este preferat un asemenea decor tocmai pentru că el reprezintă o scenă goală, potrivită jocurilor ideilor şi ale sentimentelor. Cel mai important element comun este tocmai sentimentul de *spaţiu vid* pe care-l dă scena (întreţinut de simplitatea mijloacelor). Decorul pastoral oferea un fel de numitor comun unei umanităţi altfel dispersate, ce se mai sprijinea doar pe succesiunea unor derizorii contingenţe istorice şi sociale. Este relativ uşor să se plece de la ideile generale de simplitate, puritate şi naturaleţe şi să se stabilească legăturile particulare, necesare fiecărei noi situaţii alegorice (Petrarca, Spenser, Sannazaro, Guarini, Montemayor, Marot, Ronsard etc). E interesant că, ori de cîte ori teoreticienii contemporani încearcă să rezume unele caracteristici esenţiale comune pastoralelor de-a lungul secolelor, cel mai adesea acestea vin în contradicţie cu bazele idilei societale[22]. Astfel, concisa expunere a lui Vossler asupra alegorismului şi impresionismului[23], punctul de vedere al lui Empson în legătură cu „marele în mic" şi întoarcerea spre natură[24], teoria lui Poggioli despre „pastorala identităţii" ca *refugiu*[25], fie ele îndreptăţite sau nu, sînt prea puţin relevante pentru idila societală. Multe trăsături din analiza detaliată a lui Rosenmeyer asupra pastoralei sînt anti-idilice. Astfel, *otium* („tihnă fără griji"), amiaza, ca moment preferat al zilei[26], motivul *carpe*

diem[27], egalitarismul aristocrat, împreună cu divinizarea protectorilor/sfinţilor[28], micile grupuri elitiste[29], importanţa satirei[30] ş.a. nu se potrivesc cu structura esenţială a idilei. De asemenea, spre deosebire de pastorală, idila nu este utopică ; dimpotrivă, imperfecţiunea rămîne întotdeauna unul din elementele sale importante.

„Idila societală" este un microcosmos compact, în mare măsură izolat de vasta lume din afară, interferenţa lor tulburînd calmul iniţial. Este o versiune stilizată a unei realităţi „ideale", croită după dimensiuni umane, o radiografie completă a lumii (o secţiune transversală prin realitate, la toate nivelele sale ontologice), avînd o coerenţă internă şi o anumită uniformitate a mediului fizic, a tipurilor de sentimente, a structurii sociale şi a premiselor intelectuale. Este o societate sigură şi protejată (*Geborgenheit* – siguranţă, protecţie – este un termen cheie), în strînsă legătură cu natura – fără a i se subordona sau a se identifica cu ea –, urmărindu-i doar ritmurile, la scară umană. Nu se înregistrează diferenţe semnificative în ce priveşte averea sau starea socială, dar nici nu e vorba de o egalitate absolută – *variaţia* în interiorul microcosmosului fiind esenţială. Într-adevăr, pot să apară aici şi bunul moşier şi nobilul patriarhal (*Landesvater*) deşi, de obicei, se preferă satul sau tîrgul. Decorul natural este totdeauna *temperat* (pînă şi pinii sau brazii sînt prezenţe neobişnuite). Stîncile ascuţite, piscurile, pietrele golaşe, cîmpiile vaste, deşertul şi chiar marea sînt motive evitate. (Mă întreb dacă se poate într-adevăr vorbi de *Fischeridyllen* – idile pescăreşti. Prezenţa mării este prea puternică şi tulburătoare pentru a putea permite constituirea unei societăţi idilice pe fîşia de pămînt care-o înconjoară – ţărmul). Climatul este şi el temperat : căldurile toride ale verii apar doar îmblînzite de umbră şi de răcoarea apei, crivăţul e ascultat în faţa focului, cu o băutură fierbinte în mînă. Momentul preferat al zilei este sfîrşitul după-amiezii. Evenimentele neobişnuite, agonia, eroismul, ticăloşia,

disperarea şi extazul, de fapt orice fel de pasiuni violente sînt aproape cu desăvîrşire izgonite, reduse la forme moderate ale durerii şi plăcerii (neliniştea şi împăcarea).

Naşterea, creşterea şi îmbătrînirea treptată sînt elemente fireşti ale existenţei.

În idilă, relaţiile dintre om şi natură se sprijină, potrivit lui Sengle, pe faptul că natura nu are decît rolul de a produce, îmbogăţind astfel civilizaţia, fără a o distruge[31]. Această afirmaţie e adevărată în sine dar, de fapt, modelul idilic oferă mult mai mult : o civilizaţie dezvoltîndu-se *după legile* naturii sau construită asemenea ei. În acelaşi timp, trebuie respinsă ideea că idila este post-romantică, deoarece ea renunţă la iluzoria identitate dintre om şi natură, acceptînd existenţa unei tensiuni între ei[32]. Relaţia este alta şi, trebuie să conchidem, mai complexă. Lumea idilică nu acceptă nici măcar „natura *ca* natură", dacă nu este, în vreun fel, în legătură cu omul sau măcar impregnată de prezenţa sa – în rest, totul este sălbăticie, non-natură, negare, haos. Un accent deosebit cade pe concreteţe şi varietate. Viaţa idilică este o desfăşurare de gesturi şi acţiuni în timp, de obiecte în spaţiu, ca pentru a evita o repartiţie a lor inegală, care ar putea conduce la o oprire în curgerea lucrurilor, la acumulări şi, deci, la aglomerare, violenţă, evenimente disproporţionate, ieşite din comun. Obiectele şi gesturile sînt dispuse cu grijă şi atenţie, cu sentimentul că, altfel, ar putea răbufni în situaţii neobişnuite, ce ameninţă ordinea. Oricare ar fi forţa represivă sau inhibantă care acţionează în interiorul universului idilic, ea este îndreptată asupra *întregului* şi nu a *părţilor* constitutive. Are funcţia de a păstra coeziunea şi dinamica ansamblului (stagnarea este la fel de nefastă ca şi precipitarea evenimentelor), nu de a influenţa şi modifica părţile. Deşi nu lipsesc, Dumnezeu şi arta joacă acum un rol secundar.

Preocupat în mod constant şi conştient de relaţia dintre pastorală şi idilă, Friedrich Sengle evidenţiază, pe drept cuvînt, varietatea formelor (*Vielgestaltig-*

keit) idilei şi multitudinea de structuri de tranziţie sau hibride, numite, cu un termen ingenios găsit, „formgeschichtliches Feld" (un întreg domeniu de forme literar-istorice)[35]. Totuşi, toate distincţiile erudite şi subtile între genurile hibride (idila şi balada, idila şi povestirea, epicul idilic etc.) devin irelevante[34], deoarece adoptă o definiţie a genurilor, imposibil de utilizat astăzi, bazată pe conţinut. Este, cel puţin din punct de vedere practic, mult mai profitabil să pornim de la ipoteza că *novella* este o formă ce se structurează după reguli proprii, folosind modelul societal ca macro-imagine, aproape ca şi cînd ar fi un simplu epitet sau metaforă.

Chiar analizele lui Sengle asupra literaturii germane din perioada Biedermeier, deşi lăudabile pentru efortul lor, şi-ar atinge, probabil, mai bine scopul dacă ar folosi distincţia pastorală-idilă[35]. De fapt, multe din viziunile idilice pomenite sînt simple pastorale. În ce priveşte „de-sentimentalizarea idilei" în secolul al XIX-lea, este evident că pastorala sentimentală de tip Gessner continuă să existe, iar „idila de-sentimentalizată" apăruse cu mult înainte.

Modelele societale şi literatura

Chiar dacă nu ne propunem să discutăm pe larg problemele ridicate de prezenţa modelului societal în literatură, cîteva remarci se impun. (De fapt, studiul de faţă ar trebui să clarifice, prin implicaţiile sale, pe baza exemplelor concrete, un concept literar care, deşi esenţial, este rareori adus în discuţie ; o mai bună înţelegere a naturii acestuia ar putea, la rîndul său, să conducă la o aprofundare a cercetării privind totalitatea imaginilor şi a structurilor-cadru din poezie, proză etc).

În ştiinţele sociale şi în cele ale naturii, conceptul de „model" este folosit ca mediator între abstracţiunea gîndirii şi „confuzia" realităţii[36]. În mod similar, un model *societal* în literatură este capabil să medieze atît între

realitatea socială şi idealul umanist (cum se va vedea, în continuare, în cazul idilei), cît şi între realitatea literară şi cea proiectată filozofic. Cel de-al doilea tip de mediere este posibil tocmai datorită acestui model ce poate căpăta accepţia de obiect estetic devenit imagine a lumii sau de „topos extins" (*extended topos*), deşi ambele definiţii sînt restrictive.

Minima realitate a modelului societal se concentrează, în principal, la nivelul teoretic al existenţei. S-ar putea chiar pretinde că nu e mai puţin „real" decît o axiomă, un sistem filozofic sau un model fizic. Dacă modelul idilic nu încape în definiţia (aproape în totalitate fenomenologică) a operei de artă aşa cum o propun Wellek şi Warren[47], el intră în seria „obiectelor inexistente", schiţată în mare de Meinong („es gibt Gegenstände, von denen gilt, dass es dergleichen Gegenstände nicht gibt*")[48], împreună cu alte asemenea categorii, cum ar fi lumea valorilor lui Scheler, „structurile" lui Spranger şi, în special, acele „geistiges Sein" (existenţă spirituală) sau „reales Dasein" (existenţă reală) „obiectivizate" ale lui Nicolai Hartmann[49].

Dintr-o altă perspectivă, modelul idilic, precum şi alte modele pot fi, la o primă vedere, incluse în categoria „topos extins", în sensul pe care îl propune Curtius prin termenul *topoi*: „gedankliche Themen, zu beliebiger Entwicklung und Abwandlung geeignet**"[50]. Plecînd de la Curtius, R. Gruenter crede că se impune o analiză mai atentă a relaţiei dintre *topos* şi diferitele sale accepţii în studiile de specialitate. El demonstrează că un anumit tip de peisaj ajunge să fie atît de frecvent asociat unei situaţii sau prezenţe umane recurente, încît legătura dintre ele devine indispensabilă[51]. S-ar putea vedea în „idila societală" o variantă a acelui *locus*

---

* există obiecte despre care se spune că nu mai există altele identice

** teme referitoare la idei potrivite pentru orice dezvoltare şi transformare

amoenus (mai nouă, însă nu mai puţin legitimă decît cea descrisă de Gruenter) sau un *hortus conclusus*, în sensul dat termenului de S.N. Stewart sau Bartlett Giamatti[12].

În fine, modelul idilic desemnează un construct estetic, folosit în mod conştient într-un scop sau altul, în funcţie de preferinţele autorilor, o organizare îngheţată, atît de bine cunoscută, încît orice referire sau aluzie la una din părţile sale trimite imediat la întreg. Aspectul cel mai important care trebuie subliniat aici este faptul că „idila societală" este departe de a fi o reprezentantă singulară a unei anumite clase (o clasă formată dintr-un singur element nu este, desigur, nici imposibilă, nici neobişnuită în clasificarea ştiinţelor sociale sau naturale). Ca imagine vastă şi complexă, orice model societal în literatură nu diferă prea mult de procedee stilistice precum *motivul*, mitul, arhetipul sau chiar metafora fixă, a căror legitimitate nu mai necesită nici o demonstraţie.

Pe lîngă această înrudire evidentă, există un număr mai limitat de elemente literare (folosim intenţionat un termen destul de vag), care pot fi etichetate ca „modele" şi care sînt într-adevăr *identice*, prin natura lor, cu „modelul idilic".

Dintre acestea, cel mai bine cunoscut – deseori prezentat în amănunt – este sistemul medieval descris de C.S. Lewis ca „The Discarded Image"[13]. Există cu siguranţă aici o imagine societală, deşi în descrierea oferită de C.S. Lewis predomină implicaţiile cosmice şi chiar transcendentale. Nu are nici un rost să repetăm aici (sau chiar să încercăm să reorganizăm) ceea ce s-a făcut atît de bine în altă parte. Totuşi, ar fi util de observat că o viziune în esenţă identică apare în opera lui Tillyard, *The Elizabethan World Picture*[14], deşi reprezintă o fază ironică mai tîrzie – o transformare vizibilă într-o anumită perioadă şi în cazul modelului idilic. Lucrurile nu mai sînt descrise în mod direct, ci într-o manieră clar figurativă, metaforică. S-a pierdut credinţa în valabilitatea modelului, apărînd, mai curînd, o neliniște literară inconştientă.

În acelaşi timp, se manifestă o mult mai clară percepţie a naturii şi a organizării lumii – mai bine stăpînită de scriitori. Se ajunge, fără îndoială, la o întoarcere spre aplicarea conştientă a modelului în societate (la Hooker, pentru a da exemplul cel mai elocvent) – schimbare ce coincide, ironic, cu dezintegrarea modelului ca totalitate coerentă.

Într-adevăr, o paralelă atentă între Tillyard şi C.S. Lewis (presupunînd în continuare că amîndoi au dreptate) demonstrează că nu se schimbă decît relaţia dintre diferitele secţiuni ale imaginii, iar nu modelul ca atare. Nu mai avem *o singură* lege, ci o serie de legi particulare (chiar atunci cînd au o sursă unică). Ordinea ca normă coexistă cu acţiunile individuale care pot reprezenta un factor de dezordine ; astfel, ordinea este vulnerabilă şi fragilă, iar haosul devine o alternativă viabilă. Lumea se află în continuă schimbare, există mereu mutaţii.

Din momentul în care corespondenţa dintre realitate şi lume devine îndoielnică[15], alte lumi devin la fel de posibile, iar realitatea poate contrazice idealul de perfecţiune[16]. Aici intervine, desigur, trăsătura *ironică*, inevitabilă dacă Natura ca întreg şi toate creaturile sale sînt corupte[17]. Tot acum se manifestă latura raţional-didactică – ceea ce fusese ontologic devine raţional, îngerii sînt transformaţi în idei sau scheme intelectuale, cu alte cuvinte, lipsa certitudinii intuitive cere o organizare raţională ; ceea ce nu mai este perceput, trebuie să fie explicat. (Tot de aici derivă jubilaţia elisabetană în faţa ordinii universului – pentru un scriitor medieval, o asemenea satisfacţie ar fi fost superfluă.) Un al doilea tip important de schimbări are în vedere poziţia Omului, care nu mai reprezintă un simplu rezultat pasiv al conjugării altor factori („sectors"), ci o parte autonomă şi indispensabilă în economia lumii. Înzestrat cu voinţă, el a devenit egalul destinului, putînd să supravieţuiască şi să fie chiar fericit, în ciuda loviturilor ce-l aşteaptă. Omul devine interesant nu doar ca unitate, ci şi ca îm-

pletire de contradicţii, în calitatea sa de prototip al acelui organism pe care îl reprezintă societatea (în sens propriu) pentru ambele faze ale lumii ; dar *raportul* între clasele societăţii apare ca un element nou şi decisiv.

Această fugară descriere a naturii şi dezvoltării modelului societal în literatură (dacă recunoaştem utilitatea sa literară) ar trebui să încurajeze investigarea altor modele, în alte contexte. Astfel, în secolul al XX-lea, întîlnim deseori un alt model societal, cel al „societăţii pestriţe" – „motley society" – (la Waugh şi Graham Greene, Hemingway şi T.S. Eliot şi, chiar mai frecvent, în proza de după cel de-al doilea război mondial), o societate rezultată din paradoxala alăturare a membrilor rupţi de grupurile lor sociale, a unor indivizi în derivă, desprinşi din diverse curente intelectuale, „organizaţi" de mişcări intermitente, oscilînd între exploziile de energie şi inerţia ursuză. Acest model şi, probabil, multe altele nu au fost analizate ca atare ; de fapt, în acest moment, o discuţie asupra naturii modelului idilic trebuie să fie, provizoriu, acceptată ca punct de referinţă pentru toate celelalte.

De aceea, întorcîndu-ne la modelul idilic, trebuie să spunem că recurgerea la comentariile lui Horst Brunner din *Die poetische Insel*[48] – unde el analizează un spaţiu evident diferit de cel al idilei, dar ale cărui probleme sînt relevante pentru propria noastră cercetare – ne conduce la o re-examinare mai atentă a centrului de greutate al lumii idilice (aflat, s-ar părea, la jumătatea distanţei dintre cele două extreme deja amintite). Concluziile teoretice ale autorului german se bazează pe operele lui Ernst Cassirer[49], Gaston Bachelard[50], Herman Meyer[51] şi Bernhard Blume[52]. El susţine că :

„Der in der Dichtung dargestellte Raum ist vom «wirklichen» Raum unabhängig, er ist ihm aber ortverwandt. Er ist innerhalb der «Welt» einer Dichtung «der» Raum schlechthin und somit ebenso «objektiv» wie der «wirkliche» Raum. Ein poetisches «ich» erlebt

ihn in der Weise wie das Bewusstsein diesen. Insofern ist er also ein Analogon zum «wirklichen Raum». Durch das erlebende Bewusstsein verliert der «wirkliche» Raum seine Indifferenz, er gewinnt Inhalte und wird somit «bewertet»... Der poetische Raum ist im Unterschied zum wirklichen Raum von vornherein schon «erlebter», bewerteter Raum, da er stets auf Menschen bezogen ist*."[53]

Idila nu este un tip de spaţiu asemănător „insulei" lui Brunner, ci un univers complet – iar distincţia de mai sus este perfect aplicabilă şi ar trebui transferată dinspre relaţia „spaţiu real"-„spaţiu poetic" spre cea dintre „lumea (societatea) reală"-„lumea (societatea) idilică", ce se dovedeşte mai cuprinzătoare. Se poate deci reformula ultima propoziţie (cheie) : modelul idilic diferă de modelul lumii „reale" în măsura în care se raportează la om şi este deja interpretat în spiritul anumitor valori. Aceste „anumite valori", în termenii cărora este restructurat „modelul real", sînt tocmai cele de tipul viziunii organice asupra lumii, care a fost pomenită mai înainte.

O analogie mai completă se obţine în momentul în care sîntem conştienţi că, odată definit conceptul central al lui Brunner, acesta devine cu uşurinţă nucleul magnetic al unui grup semantic. Dintre trăsăturile definite :

„(1) sie sind «Gegenbereiche» zum «Draussen», stehen also zur «Welt» in antithetischem Verhältnis ; ihre

---

* Acel spaţiu reprezentat în poetică este independent de spaţiul „adevărat", dar este înrudit cu acesta. În interiorul unei „lumi" a poeticii el este pur şi simplu „spaţiul" şi deci tot atît de „obiectiv", ca şi spaţiul „adevărat". Un „ego" poetic îl percepe în acelaşi mod, precum îl percepe conştiinţa pe acesta. Din acest punct de vedere, el este un analog al „spaţiului adevărat". Din cauza conştiinţei, spaţiul „adevărat" îşi pierde indiferenţa, el cîştigă „conţinuturi" şi devine deci „apreciat"... Spre deosebire de spaţiul adevărat, spaţiul poetic este de dinainte un spaţiu deja „perceput", apreciat, pentru că se află întotdeauna în corelaţie cu omul.

Raumform zeichnet sich durch (2) Abgeschlossenheit und (3) Begrenztheit aus und ihre Zeitform ist (4) «Dauer», d.h die Zeit wird auf Inseln als «stehend» oder «kreisend» erfahren*."[51]

De aici derivă alte trăsături :

„Die Begrenztheit einer poetischen Insel – ob sie weit- oder kleinräumig ist – gestattet ihren Bewohnern in der Regel vollkommene Uebersicht. Man verliert sich nicht leicht auf ihr. Immer wieder wird man an die gleichen Punckte kommen, die die Orientierung erlauben... Die Insel ist für ihn deshalb ein Bereich, dessen Begrenztheit ihm als «Ordnung» erscheint. Die äussere Ordnung ermöglicht die innere, die Dinge gewinnen für sein Bewusstsein einen festen Platz, er beherrscht sie, fühlt sich im Bereich der Insel geborgen und sein Bewusstein erfährt eine Steigerung**."[55]

Cu toate că n-ar fi imposibilă, ar fi probabil irelevantă încercarea de a deduce (urmînd acelaşi traseu logic) trăsăturile secundare ale modelului idilic din cele principale, din moment ce originile sale *istorice* sînt mai uşor de determinat. În schimb, analiza lui Brunner dovedeşte că atît prezenţa consecventă a modelului de-a lungul timpului, într-o vastă arie culturală, cît şi coerenţa sa internă sînt consecinţele unei solidarităţi seman-

---

* (1) ele sînt „domenii opuse" exteriorului, se află deci într-o relaţie antitetică cu „lumea" ; forma spaţiului lor se caracterizează prin (2) izolare şi (3) mărginire, iar forma temporală este (4) durată ; adică timpul este perceput pe insulă ca „stînd" sau executînd o mişcare circulară.

** mărginirea unei insule poetice – fie ea vastă sau limitată ca spaţiu – permite locuitorilor săi o privire de ansamblu desăvîrşită. Nu te poţi rătăci uşor pe ea. Se ajunge întotdeauna în aceleaşi puncte, care permit orientarea... De aceea, insula este pentru el un domeniu, a cărui mărginire o percepe ca „ordine". Ordinea exterioară o înlesneşte pe cea interioară. Obiectul cîştigă în conştiinţa sa un loc fix, el le domină, el se simte pe domeniul insulei în siguranţă şi procesul de conştientizare se intensifică.

tice a diferitelor părţi constituente. Acestea din urmă nu se combină pur şi simplu ca piesele unui joc de puzzle, ci pot fi *deduse* una din cealaltă. Un anumit tip de faună şi vegetaţie este impus de un anumit tip de climă care, la rîndul său, este cerut de principiile centrale de moderaţie şi siguranţă. Dar, de asemenea, se mai poate afirma că, din moment ce un sistem al egalităţii sociale organice impune un număr limitat de ocupaţii, un anumit climat moderat devine necesar – altfel registrul îndeletnicirilor ar trebui să fie mult mai diverse.

În consecinţă, comentariile lui Brunner ne-ar îndreptăţi din nou să susţinem că modelele literare sînt o realitate recurentă a lumii literare ; că ele pot fi considerate sisteme de imagini omogene, ce oferă o radiografie aproape completă a lumii, fiecare secţiune fiind, în cele din urmă, indirect dependentă de celelalte, astfel încît schimbarea uneia le poate afecta pe toate.

Aspecte istorice şi sociale

Independent de orice discuţie privind natura modelului idilic, este important să-i înţegem raporturile cu realitatea secolelor al XVIII-lea şi al XIX-lea. Chiar dacă reprezintă o reflecţie, o stilizare şi un ideal umanist, el îşi are, totuşi, rădăcinile înfipte în realitatea epocii. Macaulay pretindea că Auburn este o descriere fidelă a satului englezesc din perioada respectivă[56]. J. Chastenet[57] distinge clar între lumea din ce în ce mai retrînsă a oamenilor liberi şi a lucrătorilor de la ferme, pe de o parte, şi lumea urbanizată, în ascensiune, a marilor proprietari de pămînt, pentru care moşiile şi contextul lor social – lumea boiernaşilor de ţară (*squires*) şi inevitabilele lor legături cu o categorie mai largă a clasei de mijloc, formată din parohi, „gentlemen" şi meşteşugari – reprezentau simple instrumente. E adevărat că, la acea dată, situaţia se schimbase deja şi structura socială unitară – care se presupune a fi un model al idilei – se

împărţise în cîteva niveluri distincte. Există nenumărate descrieri ale situaţiei iniţiale (de pe la începutul secolului al XVIII-lea), cînd Anglia era, potrivit lui J.H. Plumb, „o ţară de orăşele, cu o populaţie dispersată". Viziunea lui Plumb[58] este următoarea :

„Majoritatea populaţiei evita excesul şi exuberanţa, nu privea nici înainte, nici înapoi, ci trăia instinctiv, potri vit legilor străvechi ale înaintaşilor lor, mulţumindu-se cu acele instituţii care îi guvernaseră timp de generaţii (...). Pentru mulţi, cursul vieţii era stabilit prin naştere. Rămîneau în satul de baştină şi urmau îndeletnicirile părinţilor şi bunicilor lor (...). Pentru conducătorii Angliei ei constituiau lestul societăţii, talpa ţării. Umpleau cătunele, satele, tîrgurile ; în unele din marile oraşe trăiau multe familii de meşteşugari, netulburaţi vreodată de idei, fie ele politice sau economice ; se mulţumeau să trăiască şi să muncească potrivit vechii lor tradiţii. Mulţimea acestor bărbaţi şi femei – pentru care nume ca Wesly, Walpole şi North, ca să nu mai vorbim de Bentham, Wilberforce sau Paine nu reprezentau, probabil, nimic – explică, într-o oarecare măsură, de ce o asemenea societate agitată (...) şi-a menţinut atît de mult instituţiile de guvernare arhaice. E şi mai uşor de înţeles dacă ne amintim că, în aproape toată perioada dintre 1714-1790, hrana se găsea din belşug şi era destul de ieftină."

De asemenea, Plumb este perfect conştient de relaţiile dintre o astfel de situaţie socială şi mişcarea literară şi ideologică a timpului : el citează *Elegy*, de Gray şi „conservatorismul cosmic" al lui Burke, îi pomeneşte pe Allworthy (*squire*), Blackstone, Paley, dar aminteşte şi de autori mai puţin importanţi[59].

Privite în ansamblu, multe studii specializate confirmă şi adîncesc afirmaţiile cele mai tranşante făcute de istoricii epocii. O operă aproape exemplară ca a lui E.W. Bovill[60] nu trece cu vederea sărăcirea şi fărîmiţarea satelor (odată cu progresul metodelor agricole), produse de sistemul „împrejmuirilor" (*enclosure systems*),

mai ales după 1790-1800 şi, totuşi, confirmă imaginea boiernaşului de ţară ca potenţial centru al unei lumi quasi-idilice, aşa cum a fost propusă de Surtees, Jane Austen ş.a.[61]

În această privinţă, merită să observăm că potenţialul idilic a fost foarte des subliniat de unii călători străini, cu înclinaţia lor inevitabilă spre generalizare (de exemplu : Montalembert şi Prinţul Pückler-Muskau). Chiar Raymond Williams, al cărui principal scop este demitizarea idealizării rurale, nu neagă pe de-a-ntregul posibilităţile reflectării idilice existente în situaţia socială a timpului[62]. În mod similar, un studiu închinat satului englez şi vieţii rurale, într-o perspectivă istorică (din Evul Mediu pînă în secolul al XIX-lea)[63], este destul de precis în descrierea aspectelor idilice. Iar importanta lucrare de statistică sociologică al lui Peter Lassett ajunge să vorbească despre „o societate cu o singură clasă", bazată pe disciplina regulilor patriarhale[64]. Acest fapt ne permite să stabilim o schemă în trei etape : a) *potenţialul* idilic (şi/sau aspectele sale), cînd se are în vedere istoria sau sociologia pură ; b) *schema idilică*, cînd situaţia este privită din afară (de călători şi biografi) ; c) *lumea* idilică, cînd primează dimensiunea estetică.

Există, de asemenea, numeroase documente germane ce confirmă cel puţin rădăcinile social-istorice ale descrierii idilice. Karl Buchheim defineşte, din punct de vedere sociologic, curentul Biedermeier ca pe un interludiu istoric în timpul căruia : „es im deutschen Bürgertum noch keine *Bourgeoisie* gab, das heisst noch keine Oberschicht von Unternehmern*"[65], consecinţa evidentă fiind „Das Volk als Ganzes lebte von bäuerlicher und handwerklicher Arbeit alten Stils. Die Dörfer blieben noch rein ländlich, die Städte klein und ohne lebhaften Geschäftsverkehr und Strassenlärm. Viele behielten noch ihren Mauerring und schlossen des

* încă nu exista în burghezia germană o *Bourgeoisie*, adică un strat superior de antreprenori

Nachts ihre Tore*."[66] Este evident că, pe la 1830 sau 1848, această situaţie a fost simţită ca anacronică, din moment ce, în multe locuri, ea perpetua doar (în parte datorită deciziilor politice de la Congresul de la Viena din 1815) o situaţie caracteristică mai degrabă secolului al XVIII-lea[67]. Un factor cel puţin la fel de important ca şi deosebita dezvoltare a clasei burgheze în Germania a fost tocmai mult hulitul *Kleinstaaterei* german. Conjugarea „absolutismului luminat" (care devenise aproape o necesitate în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea) şi a controlului exercitat pe o arie restrînsă au creat cadre ideale pentru situaţiile idilice[68]. De fapt, luînd în considerare marea putere administrativă şi judiciară aflată la dispoziţia boiernaşilor de ţară din Anglia, asemănările dintre aceştia şi clasa micilor prinţi devin într-adevăr izbitoare.

Se poate cu siguranţă afirma că *modelul idilic este o versiune stilizată a realităţii sociale din perioada 1750-1850*[69]. O simplă abordare „reflectivă" – o demonstrează chiar premisele necesare unei astfel de „definiţii" – nu reuşeşte să-i cuprindă substanţa. Dacă vom considera idila drept o reflectare a realităţii timpului său, judecînd după modul în care reuşeşte să o redea într-o măsură autentică, corectă şi completă, verdictul va fi inevitabil negativ. Idila (în sine) ţine prea puţin seama de schimbările violente ale epocii revoluţionare, de progresul industrial, de războiul mondial napoleonian sau chiar de adîncirea proletarizării. Cînd se opreşte asupra lor, le priveşte doar ca pe un rău, considerîndu-le, în spirit platonician, non-reale. S-ar părea că, între realitatea reprezentată şi cea trecută sub tăcere, nu există o legătură efectivă. Dar, chiar şi după ce

---

Tot poporul trăia de pe urma muncilor ţărăneşti şi meşteşugăreşti de stil vechi. Satele rămăseseră pur ţărăneşti, oraşele mici şi fără trafic comercial intens, fără zarvă pe stradă. Multe dintre ele mai păstraseră încă zidurile împrejmuitoare şi îşi închideau noaptea porţile.

am stabilit toate aceste premise, trebuie să recunoaştem că autorul de idile mai curînd ajustează realitatea după model, decît o prezintă. Desigur, această constatare se potriveşte reflectării în general : ea simplifică orice tip de realitate pe care încearcă să o surprindă. Totuşi, pentru a fi şi mai precişi, este clar că, în fuziunea realitate-model, oricare autor de idilă se va simţi obligat şi îndreptăţit să scoată în relief cel de-al doilea element, fie şi numai pentru că s-a întîmplat ca acesta să corespundă nevoilor şi intereselor sale.

Astfel, pornind în căutarea semnificaţiei social-istorice a modelului idilic, trebuie să revenim la fundamentele sale teoretice. Faptul că, la începutul secolului al XVIII-lea (în Anglia, şi, cu una sau cu două generaţii mai tîrziu, în restul Europei occidentale), imaginea raţionalist-ştiinţifică asupra lumii cîştiga în mod definitiv supremaţia trebuie evident corelat cu victoria ordinii sociale capitaliste. Deşi, în acest moment (adică, cel puţin de-a lungul secolului al XVIII-lea), capitalismul şi suprastructura sa ideologică joacă, fără îndoială, un rol progresist în contextul istoric al timpului, opoziţia „Tory" (conservatoare) a scriitorilor nu poate fi pur şi simplu respinsă ca „reacţionară". Pe de o parte, critica unor Swift, Pope, Dr. Johnson este îndreptată spre o *situaţie* ca atare, mai curînd decît spre *direcţia* mişcării. Pe de altă parte, în măsura în care o asemenea critică există, ea se opune în principal potenţialelor evoluţii raţionaliste, ştiinţifice şi capitaliste ; oricît ar părea de ciudat, ei resping viitorul rol al unei ideologii sociale mai mult decît o dezvoltare socială progresivă, contemporană lor. Altfel spus, dacă definim progresul ca *direcţie* a unei mişcări, diferită atît de punctul de plecare, cît şi de scopul ultim, atunci nici unul dintre aceşti scriitori nu a fost antiprogresist : ei se opuneau mai degrabă impactului brutal al noii ordini şi consecinţelor sale finale, decît liniei ce le unea (oricît de fragilă ar putea părea această distincţie). Acelaşi tip de argumente trebuie aplicat şi modelului idilic. La o evaluare de supra-

faţă, privindu-l drept păstrător al unei viziuni învechite asupra lumii, se poate bănui că ar fi jucat un rol negativ în cadrul luptelor ideologice ale timpului sau ar fi devenit chiar o armă a intereselor claselor retrograde. Dar nu s-a întîmplat astfel : în secolul al XVIII-lea şi chiar la începutul secolului al XIX-lea, prezenţele modelului idilic nu pot fi cuprinse într-o astfel de interpretare dialectică, evoluţia a fost mult mai complexă. Atacurile lui R. Williams împotriva literaturii de idealizare rurală din Anglia secolelor al XVIII-lea şi al XIX-lea nu au nici o relevanţă pentru modelul idilic ; mai întîi, pentru că acesta nu era decît model „de lucru" şi, doar foarte rar, unul nostalgic ; apoi, pentru că „idealizarea vieţii rurale englezeşti concrete şi a relaţiilor ei sociale şi economice" avea rareori un scop programatic imediat (acela de a amăgi ? pe cine ?) – fiind, de fapt, un cadru pentru reprezentarea altor tipuri de valori[70]. Pentru toţi cei care erau împotriva prevalenţei individualismului şi a relaţiilor sociale capitaliste, a raţionalismului cît şi a titanismului romantic[71], modelul idilic devine o cale de a concentra resursele tuturor forţelor sociale, anti-alienante din punct de vedere ideologic.

Au urmat trei consecinţe importante. Prima a fost că o gamă largă de nemulţumiţi au recurs la idilă : unii dintre ei aparţineau unor păturii sociale marginalizate, alţii erau purtătorii de cuvînt ai unor straturi sociale cu o situaţie care îi determină să se apropie de o potenţială funcţie progresistă, îndreptată spre viitor, dar idila i-a atras deopotrivă pe cei neliniştiţi, care *nu* se revoltau împotriva dezvoltării sociale în curs, ci încercau doar să îi dea o orientare comunitară mai umană şi mai cuprinzătoare. Cea de-a doua ar fi aceea că, în timp ce, în secolul al XVIII-lea, modelul idilic funcţiona ca o polemică implicită la adresa raţionalismului, a excesivei aridităţi intelectuale (clasicismul) şi a vieţii citadine, la începutul secolului al XIX-lea părea să se opună în special hipertrofierii individului, prezentării unor pasiuni neînfrînate şi atracţiei pentru lumi artificiale şi

exotice. A treia consecinţă este că idila devine una din cele mai importante versiuni ale umanismului din acea vreme. Deoarece se sprijinea pe elemente sociale diverse, modelul idilic trebuia să fie suficient de flexibil, cuprinzător şi profund pentru a se adapta diferitelor exigenţe. Trebuia să ofere o imagine a omului care să rivalizeze cu aceea a lui *homo economicus*, a raţionalistului citadin sau a titanului romantic.

Este evident că „spiritul timpului" nu considera satisfăcător idealul uman propus de idilă : fapt aproape inevitabil, din moment ce acesta, prin stagnarea şi lipsa sa de creativitate, nu putea fi acceptat într-o perioadă de transformare, decît cel mult într-o manieră complementară. Deseori idila este un element al antitezei şi, de aceea, Goethe s-a luptat disperat să integreze conceptul idilic în *Faust*. *Modelul idilic este umanismul la o scară redusă*. Poate cel mai semnificativ comentariu referitor la funcţia sa socială îl constituie tocmai destinul său spre sfîrşitul secolului al XIX-lea.

Dacă după 1700 idila suferă o trecere de la scrierea filozofică la cea estetică, o schimbare similară are loc după 1850, dinspre estetică înspre *sociologie*. Putem, deci, rezuma „cariera" idilei după cum urmează : filozofie, literatură, sociologie. Cîtă vreme modelul idilic a însoţit, în fiecare epocă, imaginea predominantă (tipică) a omului – oricare ar fi ea – într-o notă antitetică, dar întreţinînd o subtilă armonie, el a puţut să-şi păstreze unitatea şi personalitatea. Cînd opoziţia a devenit prea puternică, modelul idilic s-a dezintegrat. Stabilitatea sa fragilă nu putea supravieţui transferului în contextul mai rece şi mai obiectiv al sociologiei. După 1850, modelul idilic apare tot mai rar în opere importante şi tot mai mult în scrieri comerciale. Literatura victoriană tîrzie şi cea wilhelmiană (de la *Gartenlaube* încoace) transformă idealul idilic într-un *clişeu* irelevant (din punct de vedere estetic şi umanist). Totuşi, clişeul are o importantă relevanţă socială – în acea perioadă dreapta, stînga şi centrul erau preocupate să digere implicaţiile

modelului idilic şi să le integreze în sisteme mai ample. Gîndirea lui Lammenais, unele din ideile reformatoare ale social-democraţiei, distribuţionismul fraţilor Chesterton, diferite forme ale populismului aripii drepte sau ale agrarianismului sînt doar cîteva doctrine care au apelat la modelul idilic. Desigur, nu le putem analiza aici, deşi ar fi o întreprindere profitabilă din cel puţin două puncte de vedere: natura esenţială a modelului idilic ar putea fi astfel abordată mult mai profund şi, de asemenea, s-ar obţine o ilustrare concretă a influenţei literaturii asupra politicii. Este suficient să observăm aici că, deşi întoarcerea masivă a idilei înspre lumea conceptelor şi faptelor s-a produs abia după 1850, unele structuri similare pot fi detectate cu mult înainte, în anumite scrieri eseistice. Astfel, se poate spune că, deşi activităţile teoretice ale lui Justus Möser sînt în principal conservatoare, modelul social propriu-zis aflat la baza lucrării sale, pe care îl opune celui revoluţionar, are un caracter idilic. Într-un alt sens, simţul lui Lichtenberg pentru detaliul viu, atît în universul fizic, cît şi în cel psihic, fermecătoarele sale excentricităţi (lambiene), capacitatea sa de a domestici absurdul, toate indică o structură fundamental idilică. (Totuşi, relaţia lui Lichtenberg cu idila este mai complexă şi ar merita un studiu special[72]. Pe scurt, ea este similară celei existente între personajele lui Sterne şi idilă.) Ar putea fi date multe alte exemple; toate confirmă faptul că suportul teoretic al imaginii idilice asupra lumii poate să apară la fel de bine în poezie, proză sau eseu.

CAPITOLUL II

Dezvoltarea idilei

Originile idilei

Există o legătură istorică între pastorală şi idila societală, deşi cauzele mutaţiei produse nu sînt pe deplin clarificate. Din punct de vedere pur literar, procesul care a avut de fapt loc pare destul de simplu : pentru a dobîndi mai multă credibilitate, o parte din elementele esenţiale ale pastoralei au suferit un proces de translaţie. S-a considerat că funcţionarea lor ar fi mai eficientă dacă s-ar renunţa la pastorala convenţionalizată. Nu se ştie cu siguranţă dacă, în acel moment, se intenţiona mai mult decît reluarea unui joc intelectual tradiţional, într-un veşmînt uşor modernizant. S-ar putea foarte bine ca, odată efectuată translaţia modernizantă, idila să-şi fi cîştigat un impuls propriu şi, pînă la urmă, să fi dezvoltat în jurul său un întreg univers, mult mai coerent şi mai semnificativ decît cel al vechii pastorale. Chiar confuzia frecventă între idilă şi pastorală este o bună dovadă a strînsei lor înrudiri şi, din moment ce se poate demonstra că o asemenea relaţie nu le este intrinsecă, singura legătură posibilă se vădeşte a fi cea genealogică. Totuşi, e la fel de clar că doar unele din implicaţiile teoretice ale pastoralei trec în lumea idilei. Prin aceasta nu se neagă varietatea elementelor prinse în alcătuirea modelului idilic. Pastorala, plutind nesigură între varianta sa tradiţională şi cea modernizantă, oferea o formă convenabilă. Era din ce în ce mai dispusă să valorifice o multitudine de subiecte posibile – de pildă, variante extinse ale vechilor *topoi* (cum ar fi *locus amoenus*) sau ale locurilor comune tipologice (de exemplu, omul fericit, horaţian), din ce în ce mai greu de întîlnit, pe măsură ce înaintăm în secolul al XVIII-lea, în afara idilei societale. Fizionomia distinctă

a idilei societale ajunge să se contureze numai după integrarea unor elemente din realitatea socială de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea şi începutul celui de-al XIX-lea.

Dar o importanţă cel puţin egală cu a elementelor deja menţionate o are, în propagarea modelului idilic, predispoziţia pastoralei (aflată în continuă schimbare) de a adăposti imaginea organică (învechită) a lumii, ce jucase un rol atît de important în gîndirea europeană a secolelor anterioare : cooperarea armonioasă, ordonată şi ierarhizată a forţelor, văzută ca analogie fundamentală a relaţiilor dintre om şi societate[1]. De la Böhme la Swedenborg, teoriile „totalităţii" („wholeness") sînt menţinute în fundal şi obligate să-şi asume nuanţe oculte sau mistice, constituind, în acelaşi timp, o sursă bogată atît pentru cei care le discreditau, cît şi pentru poezie. Pentru asemenea imagini organice (scoase din context), retragerea în spaţiul estetizant constituia cel puţin *una* din direcţiile logice de evoluţie. Ceea ce depăşea graniţele unui sistem filozofic, fără a-l acoperi însă complet, se transformase într-un vast univers poetic. Ceea ce nu se mai susţinea ca filozofie, putea fi acceptat ca poezie[2]. Elemente cum ar fi moderaţia, liniştea, virtutea se acordau perfect cu morala neoclasicistă şi cu dezideratele sociale ale secolului al XVIII-lea şi constituiau, din acest motiv, pîrghii pentru impunerea în lumea intelectuală a timpului a unor trăsături mai puţin acceptate ale modelului idilic, cu atît mai mult cu cît acesta provine, din punctul de vedere al *formei*, din pastorală.

Din nefericire, au fost adunate destul de puţine date extrinseci care ne-ar putea ajuta să înţelegem cum s-a petrecut o astfel de tranziţie. O excepţie o constituie studiul lui Otto Brunner[3] asupra operei lui Wolf Helmhard von Hohberg (1612 -1688) şi a rădăcinilor sale într-un sistem filozofic aflat deja în declin. Brunner înregistrează cu minuţiozitate detaliile privind originea majorităţii conceptelor lui Hohberg[4], ajungînd pînă la sistemul medieval (sau la concepţiile şi interpretările vechii lumi mediteraneene, filtrate prin prisma medievalistă). Un

fascinant şi profitabil proces, în măsura în care descrierea unui sistem idilic autarhic (cuprinsă în principala operă a lui Hohberg, *Georgica curiosa*, semnificativ situată la jumătatea drumului între ştiinţific şi literar, considerată adesea drept operă enciclopedică) este făcută cu atîta precizie, încît s-ar putea transforma într-un model standard pentru aprecierea *oricărei* lumi idilice. Cele douăsprezece „cantos" ale poemului sînt dedicate după cum urmează : moşiei, lui „Hausvater" (stăpîn al casei), lui „Hausmutter" (stăpînă a casei), viticulturii şi pomiculturii, legumelor, florilor, agriculturii propriu-zise, creşterii cailor, apiculturii, pisciculturii şi, în final, silviculturii şi protejării vînatului[5]. Tonul îl anticipă uneori pe Voss :

„Da gibts Mastschwein und Vieh, im Rauchen reichlich hangen
Speckseiten, auf der Bühn Obst, Trauben, Birnen pragen.
Die Kasten sind voll Korn, die Keller sind voll Most*."[6]

În esenţă, Hohberg *restrînge* un tablou global, de dimensiuni cosmice, la lumea compactă a unei moşii de ţară, cu boiernaşi şi ţărani, porci şi balegă.

O astfel de lume nu poartă deocamdată o încărcătură sentimentală şi scîrţîie încă din noile sale încheieturi, dar toate structurile de mai tîrziu pot fi recunoscute aici : o familie nobilă scăpătată părăseşte un palat, se mută într-o casă de ţară ce trebuie făcută, cît mai curînd posibil, locuibilă şi confortabilă. Tonul e în continuare moralizator – asemeni multor autori de mai tîrziu (din prima jumătate a secolului al XVIII-lea, să spunem), Hohberg (văzut mai degrabă ca un simptom decît ca persoană) încearcă în mod subconştient să se convingă pe sine însuşi (şi curentul pe care-l reprezintă) că are dreptate, iar retragerea într-o lume idilică (semireală) constituie un răspuns adecvat la provocările lumii contemporane.

---

* Aici există porci şi vite, la fum atîrnau din belşug/ Bucăţi mari de slănină, în pod fructe./ Hambarele sînt pline de grîu, iar pivniţele sînt pline cu must.

S. Korninger[7] oferă, în cercetarea sa asupra reflectării naturii în poezia engleză a secolului al XVII-lea, un material similar. El dovedeşte că se produsese o lărgire considerabilă a cunoştinţelor despre diversitatea lumii animale şi vegetale (o creştere cantitativă, facilitată de descoperirile geografice, de aportul lor la ştiinţele naturii) şi arată cum, pas cu pas, aceste cunoştinţe îşi găsesc locul în poezie. Florile nu mai sînt percepute în general, sau separate în clase vagi, ci drept individualităţi bine definite, fiecare cu numele şi atributele sale. Şi, mai precis, el demonstrează cum generalităţile palide ale schemei pastorale cedează sub impactul acestei întoarceri pasionate spre concret[8].

Deci, în cele din urmă, nu e lipsită de sens presupunerea că s-ar putea descoperi situaţii istorice similare sau interpretări capabile să aşeze situaţiile cunoscute în *pattern*-ul de mai sus – astfel încît ele să reconstituie legătura puternică dintre tradiţiile unei imagini organice asupra lumii şi modelul estetic al idilei. Cînd şi dacă o asemenea demonstraţie va fi completă, va avea, probabil, mai puţină relevanţă asupra semnificaţiei ideologice a modelului idilic decît asupra naturii sale formale şi literare. Pentru a da un exemplu, genul de filiaţie filozofică descris de Brunner poate justifica faptul că lumea idilică a fost atît de uşor acceptată, foarte curînd după apariţia ei în literatură. Acest univers complet nou, înfăţişat de scriitori atît de diferiţi, are un aer surprinzător de familiar. Puţini consideră necesară truda de „a descrie" modelul idilic în detaliu, uneori doar o simplă aluzie sau o schiţă superficială părînd suficiente. Nu exagerăm dacă pretindem că, deseori, un simplu semn (colţul unei case, spre exemplu) poate fi de ajuns pentru a exprima întreaga încărcătură complexă a modelului idilic.

Idila are stabilitatea unei doctrine şi, în plus, falsa corporalitate a artei verbale, siguranţa conferită de concreteţea imaginilor estetice. Este o îngheţare a trăsăturilor conţinutului. Care sînt, aşa cum am arătat mai sus, ideologie transformată în artă, dar, în acelaşi timp, şi

extensii sau transferuri de motive înrudite din genul pastoral. De exemplu, în pastorală avem opoziţia tradiţională între viaţa rurală şi cea curtenească (sau citadină). În principiu, în modelul idilic opoziţia dispare : viaţa curtenească (de pildă, cea dintr-un ducat sau de la conacul unei mari moşii) nu este în mod intrinsec negativă. Opoziţia este transferată valorilor şi atitudinilor care nu sînt cu adevărat legate de *un* cerc sau *un* „obiect" social. *Contemptus vitae aulicae* şi *laus ruris* devin stări de spirit. Curtea şi palatul pot fi idilice sau prinse într-o expansiune febrilă. Dar în pastorală, liniştea, mulţumirea şi calmul sînt, în general, găsite în afara societăţii, în solitudine. În idilă însă, din momentul în care conceptul de solitudine capătă semnificaţia unui grup uman restrîns şi armonios, tihna („Behagen") şi mulţumirea („Zufriedenheit") pot fi rareori dobîndite într-o singurătate absolută. În timp ce cadrul natural al pastoralei rămîne, în mod esenţial, acel *locus amoenus*, în idilă, el este considerabil lărgit, astfel încît să se ajungă la un sistem climatic cu vaste potenţialităţi, putînd căpăta actualizări diferite.

Din perspectiva modelului idilic, întreaga perioadă dintre 1700-1760 este una de tranziţie. Pe măsură ce îşi lărgeşte aria de cuprindere, îşi adînceşte semnificaţiile şi se bucură de o mai largă răspîndire, acest model devine din ce în ce mai puternic înrădăcinat în mentalitatea epocii. Mai ales în poezia engleză – trebuie observat – el este influenţat şi, într-o oarecare măsură, derivă din idealul clasic al lui *beatus vir*. M. S. Røstvig subliniază uimitoarea frecvenţă a acestui motiv în secolul al XVII-lea, dar tot el adaugă :

> „The seventeenth-century dream of a happy life was, above all, a dream of complete segregation from society. Whether a Stoic contemplator, a neo-Platonic saint, or an innocent Epicure, the *beatus vir* of the seventeenth century had refused to attribute any inherent goodness to mankind and the world in general. Whith the advent of more optimistic eighteenth-century attitudes, the philosophy of the *beatus vir* was bound to

undergo radical revision. When the view of the world as corrupt and in a state of decay changed to one which boasted the perfection of the divinely established scheme, the circle of perfection was dramatically enlarged (...) the eighteenth-century Happy Man leapt the fence and saw that all nature was a garden*."[9]

Citatul anterior rezumă destul de bine destinul ulterior al motivului *beatus vir*: el capătă proporţii neaşteptate, impactul său fiind în parte absorbit de curentul literar în ascensiune, curent ce glorifică natura. Totuşi, într-un mod destul de simplu şi logic, o altă parte este înglobată în *toposul* idilic, ca o simplă ramificaţie : optimismul şi extinderea motivului permit o trecere firească de la individ la o societate restrînsă. Şi dacă barocul englez, cu dominanta sa individualistă, putea foarte bine folosi dimensiunea ideologică a temei, orientarea spre social a secolului al XVIII-lea impune, în mod evident, trăsături ce servesc propriilor sale interese. (După cum demonstrează foarte bine volumul al doilea al lui Røstvig, în secolul al XVIII-lea, în forma sa pură, motivul *beatus vir* e doar o reminiscenţă).

Analizînd etapele trecerii de la pastorala horaţiană la Renaştere şi poezia secolului al XVIII-lea, Raymond Williams observă chiar existenţa unei etape intermediare (Renaşterea – susţine autorul – înlătură tensiunile din vechiul pastoralism) : „Neo-pastoral as court enter-

* Pentru secolul al XVII-lea, visul unei vieţi fericite reprezenta, mai presus de toate, visul unei complete separări de societate. Acest *beatus vir* al secolului al XVII-lea, fie el un contemplativ stoic, un sfînt neoplatonician sau un inocent epicureic, refuza să recunoască orice calitate intrinsecă a omenirii sau a lumii în general. Odată cu apariţia atitudinilor mai optimiste ale secolului al XVIII-lea, era normal ca filozofia lui *beatus vir* să cunoască o revizuire radicală. Cînd viziunea s-a schimbat, înlocuindu-se imaginea unei lumi corupte şi decăzute cu una ce susţinea existenţa unei structuri divine întemeietoare, cercul perfecţiunii s-a lărgit spectaculos (...) Omul Fericit al secolului al XVIII-lea depăşeşte limitele anterioare şi vede că întreaga natură era o grădină.

tainment is one thing, neo-pastoral in its new location, the country-house and its estate, is quite another*."[10] Poezia locurilor feerice – ilustrată de Jonson, Carew şi Marvell – este, fără îndoială, încă o sursă istorică a idilismului.

În literatura engleză

În neoclasicismul englez există cel puţin două poeme ce se pot constitui într-o ilustrare exactă a „trecerii" (sau a procesului de transfer) de la „pastorală" la „idilă". Ne referim la *The Choice* al lui John Pomfret şi la unul din primele poeme ale lui Pope, *Windsor Forest*. În cel dintîi[11], transferul este aproape simetric : păstor → nobil cultivat, muncă uşoară → libertatea de a-ţi alege munca, stare contemplativă şi păzitul turmelor → învăţatul + exerciţii fizice, lipsa de grijă → moşie modestă, păstoriţă → doamnă virtuoasă şi cultivată ; ceilalţi păstori → prietenii nobilului. Celelalte elemente, cum ar fi liniştea, comuniunea cu natura, refuzul structurilor externe perturbatoare, acceptarea cu modestie a ritmurilor naturii erau suficient de abstracte şi funcţionale pentru a nu mai necesita modificări.

Dacă poemul lui Pomfret se construieşte pe un transfer complet de la un sistem de elemente la altul, *Windsor Forest*[12] reprezintă un caz mult mai interesant, o combinaţie a celor două sisteme. Pope foloseşte în principal (cum se întîmplă în cele patru *Pastorale*, scrise, s-ar părea, în 1704, dar publicate în 1709) convenţiile elegante, distinse ale modului pastoral („grădinile raiului", „nimfa sfioasă", Pan, Pomona, Flora şi Ceres). Totuşi, de cîte ori simte inadecvarea vechii forme, nu ezită să treacă, cu promptitudine, la noile structuri. (În II. 158-162, se situează chiar în opoziţie cu vechiul

* Neopastorala ca spectacol curtenesc nu trebuie confundată cu neopastorala în noul său cadru, conacul de ţară cu moşia sa.

gen : „let old Arcadia boast her ample plain/.../Nor even Windsor...*") Pasajele cele mai caracteristice par a fi II. 235-258 şi, într-o oarecare măsură, II. 265-422. În primul pasaj (cu pomenirea cuvenită a unor nume, cum ar fi Scipio sau Atticus, în II. 257-258) apare o descriere cuprinzătoare a căutării unei fericiri liniştite. Cel de-al doilea pasaj este şi mai interesant. Abolirea războiului este văzută ca o premisă obligatorie pentru o societate idilică, descrisă mai pe larg în II. 369-385. Este un pasaj profund semnificativ, pentru că aici putem găsi deja societatea idilică în toate aspectele ei : „ciobănaşi", vînători, guvernanţi. De asemenea, este interesant faptul că această societate este, pe de o parte, mai puţin închisă decît cea tipic idilică, Pope văzînd în ea centrul unei vaste reţele de relaţii comerciale; pe de altă parte, această extindere poate fi considerată formală, deoarece cercurile din ce în ce mai largi cuprind, în cele din urmă, întregul univers (după cum ar sugera fragmentul II. 412-413). În cîteva poeme de mai tîrziu, mai ales în *Epistle to Burlington*, Pope oferă o descriere concretă a idilicului (II. 81-90).

Completînd trăsăturile idilice ale lui Pope, Maynard Mack a arătat pe drept cuvînt că, în timp ce poezia lui Pope din anii 1730 provine, într-o oarecare măsură, din tradiţia exaltării vieţii la ţară (Jonson, Carew, Marvell), ea este totuşi mult mai temperată şi mai lipsită de ostentaţie. Acelaşi autor observă că portretul autobiografic prezent în poemele din acea perioadă reprezintă atît un ecou al lecturilor din autori latini (în special Horaţiu), cît şi „un personaj frecvent în secolul al XVII-lea, eroul a mii de poeme ce laudă retragerea virtuoasă" şi nu mai puţin o imagine reflectată a autorului real, exactă din punct de vedere istoric. Remarca, potrivit căreia „eficacitatea sa este dată tocmai de caracterul său uni-

* Laudă-se vechea Arcadie cu largile sale cîmpii/.../Nici măcar Windsorul...

tar"[13] poate fi aplicată *ad litteram* viziunii noastre asupra funcţiei tranzitive, esenţială la Pope, în geneza modelului idilic, cînd „caracterul unitar" poate dobîndi o asemenea importanţă.

Creuzetul în care se amestecă influenţe tematice convergente şi divergente centrate în jurul idilei este, probabil, unul din cele mai interesante aspecte poetice ale unei epoci destul de sărace în această privinţă. Poezia pastorală este departe de a fi dispărut. Ambrose Philips este reprezentantul său înveterat şi consecvent, nu complet lipsit de competenţă, cel puţin din punctul de vedere al tehnicii, în ciuda celor susţinute de inamicii săi literari, iar încercările sale nu sînt unice în secolul său – Thomas Parnell[14] şi John Cunningham[15] se numără printre autorii de pastorale ce merită menţionaţi. Trebuie făcută o distincţie netă între aceştia şi poeţii care folosesc pur şi simplu incorect termenul de „eglogă" (precum Collins) sau utilizează chiar formele pastoralei pentru a exprima porniri sentimentaliste şi preromantice – Allan Ramsay şi (într-o oarecare măsură) Burns. Lord Lyttleton şi Mark Akenside sînt prea puţin atinşi de vreo nuanţă idilică în pastoralismul lor[16]. Matthew Prior[17] ezită între simpla prezenţă, galantă, a convenţiilor pastorale şi folosirea lor ironică. Un hibrid tipic este poemul lui Matthew Green, *The Spleen*[18], cu o primă jumătate închinată satirei unui oraş frivol şi distrugător, transformîndu-se în cea de a doua într-o laudă a sentimentelor idilice şi a situaţiilor înveşmîntate în accesoriile Arcadiei mitice din pastorala de modă veche. Cele mai faimoase pastorale parodice ale vremii au fost scrise de John Gay, dar în paginile extrem de interesante din *Rural Sports* acesta oferă o combinaţie serioasă între parodie şi idilă, prin care, datorită înfăţişării mai realiste a vieţii ţăranilor (I, 30-90), poate fi considerat un premergător al lui Goldsmith şi, de asemenea, al lui Cowper, cînd se avîntă îndrăzneţ în elegante descrieri tehnice ale pescuitului, vînătorii şi filozofiei lor morale. De fapt, *Rural Sports* nu este un caz izolat. Dar şi alte

poeme didactic- descriptive – cum ar fi *The Fleece* al lui Dyer (cel puţin după Cartea întîi), *The Hop-Garden* al lui Smart sau *The Chace* şi *Field Sports* ale lui W. Somervile – sînt bogate în elemente concrete. Principalul lor scop este aproape exclusiv cel de a umaniza munca, de a impregna tehnica activităţilor productive cu o sumă de sentimente şi maxime morale, pătrunzînd astfel – în general vorbind – în zona idilei. Şi, în vreme ce alte opere ale lui Smart nu sînt relevante pentru subiectul nostru, iar *Grongar Hill* şi *A Country Walk* ale lui Dyer sînt predominant pastorale, putem observa cu uşurinţă că Somervile este – în multe privinţe – un idilist desăvîrşit. În *Hobbinol*, un poem eroi-comic, el se distanţează de Smollett şi Fielding mai curînd prin realizarea estetică decît prin lumea descrisă ; în ciuda unor alunecări în burlescul vulgar, el surprinde în tablouri vesele distracţiile şi pofta de viaţă rurale[20]. *Edge Hill* al lui Richard Jago face o figură aparte printre numeroasele poeme topografice ale epocii, se apropie de idilă asemeni poemelor didactice deja pomenite – subliniază permanent schimbul dintre om şi natură :

„intermixture sweet
Of lawns and groves, of open and retir'd.
Vales, farms, towns, villas, castles, distant spires,
And hills on hills, with ambient clouds enrob'd*."[21]

Şi, pentru că ofereau o imagine asemănătoare asupra existenţei sau a spaţiului idilic, era firesc ca aceste două teme să se întîlnească în scrierile ce laudă grădinile. *Edge Hill* oferă o mulţime de sfaturi privind cele mai bune metode de grădinărit (de ex. Cartea I, p. 31), în timp ce W. Shenstone, altfel un adept convins al pastoralei, subliniază clar – într-un eseu „templeian", *Unconnected Thoughts on Gardening* – că „Pentru

* o blîndă-nfăţişare
De crînguri, pajişti largi sau ascunzişuri.
De văi, oraşe, case risipite, îndepărtate turle,
Coline ridicîndu-se spre cer, învăluite-n nori.

mine, o scenă rurală nu este niciodată perfectă fără prezenţa vreunei clădiri" şi nu pare să nu ştie deloc că o „iarnă nemiloasă" poate deveni suportabilă „la gura sobei, înconjurat de prieteni veseli, cu o sticlă din cel mai bun vin de Burgundia alături"[22].

Este interesant că la James Thomson, în *Seasons*, casele confortabile, singurătatea şi tihna vieţii de aici, în mijlocul vicisitudinilor iernii, devin unele din principalele momente idilice ale unui autor care ştia foarte bine să utilizeze sistematic şi conştient acest *topos*. Cea mai reuşită parte este, desigur, evadarea în detaliul concret[23], realizată cu o măiestrie pe care doar Cowper avea să o depăşească. Din punctul de vedere al dezvoltării idilei, Thomson este, pe de o parte, reprezentantul poeziei engleze de la începutul secolului al XVIII-lea, iar pe de alta, marele anticipator al evoluţiilor sale ulterioare, nu doar în Anglia ci, de fapt, în întreaga Europă.

Rămîne de analizat cazul special al *Elegiei* lui Gray care ar merita, pe drept cuvînt, o discuţie mai amplă ; dar să spunem totuşi, pe scurt, că poemul în sine ilustrează trecerea de la clasicism la romantism, printr-un comentariu al *toposului* idilic – este destul de evident că primele patru strofe ale poemului reprezintă o delimitare clară a unui spaţiu idilic. Corpul propriu-zis al poemului reprezintă o explorare în adîncime a acestei zone, pînă cînd idila pare să se transforme în contrariul său. Astfel, printr-o intuiţie de geniu, Gray surprinde întreaga evoluţie ulterioară a idilei, evaluîndu-i virtualităţile.

Recent, John Chalker[24] a supus unei analize atente poezia engleză a secolului al XVIII-lea, surprinzînd cel puţin cîteva aspecte esenţiale ale relaţiei acesteia cu idilismul. Este un mare pas înainte faţă de, să spunem, C.G. de Haas care se mulţumeşte să treacă în revistă perioada, identificîndu-i „elementele realiste", „sentimentele romantice"[25] etc. Ceea ce nu înţelege Chalker este modul în care, de exemplu, „variaţiunile" lui Thomson pe tema „retragerii" (descrieri amănunţite ale activităţilor agricole şi ale vieţii animale) fac parte, de

fapt, dintr-un model idilic din ce în ce mai cuprinzător şi, în consecinţă, esenţial diferit. Nu pot fi aduse mari obiecţii analizei lui Chalker asupra plenitudinii, armoniei, ciclicităţii şi varietăţii, dar trebuie subliniat că adevărata lor semnificaţie derivă tocmai din integrarea lor în acest nou model[26]. Poemele influenţate de *Georgicele* lui Vergiliu (sau chiar preluările) nu trebuie considerate idilice *în sine*. Deşi Vergiliu a exercitat o influenţă asupra modelului idilic (atît direct cît şi prin tema retragerii), poezia sa a fost deseori interpretată într-un sens pur pastoral (Vîrsta de Aur) sau s-a insistat pe aspectele ei patriotice şi moralizatoare.

O şi mai puternică propagare a *toposului* idilic apare în proza engleză a secolului al XVIII-lea, unde publicaţia lui Addison şi Steele, *The Spectator*, stabileşte tonul atît din punct de vedere ideologic, cît şi stilistic. Aventura jurnalistică a celor doi gentlemeni avea drept scop realizarea coeziunii sociale ; ei încercau să vindece rănile provocate de mai mult de jumătate de secol de confruntări sociale, politice şi militare, propunînd un teren comun pe care oamenii de bună credinţă să se poată întîlni. Dacă anul 1688 definise condiţiile de pace pentru clasele sociale rivale, Addison şi Steele doreau să demonstreze că acestea erau într-adevăr realiste şi puteau constitui o bază pentru înţelegere, dacă diferitele grupuri sociale şi în special aristocraţia şi reprezentanţii de vîrf ai clasei mijlocii acceptau compromisurile sub auspiciile reunite ale Virtuţii şi Rafinamentului[27]. De aceea, ei s-au întors, într-o oarecare măsură, la moştenirea filozofică a modelului, un univers şi o societate armonioase, alegînd o direcţie paralelă cu sistemul filozofic şi estetic al lui Shaftesbury (la fel de influent de-a lungul întregului secol al XVIII-lea, ca purtător al gîndirii neo-platoniciene). În *The Spectator*, întîlnim o serie de sfere concentrice, cea mai largă dintre ele fiind tocmai această intuiţie a armoniei universale[28] ; iar cea de-a doua, clubul unde se pot întîlni,

pentru o discuţie prietenească, numeroşi reprezentanţi – diferiţi, dar bine intenţionaţi – ai unor grupuri sociale[29]. Cea de a treia şi, probabil, singura care ar putea reprezenta, pe drept cuvînt, un model idilic în sens literar, este cercul celor din preajma lui Sir Roger de Coverley din Worcestershire. Aceasta este prima schiţă (valabilă din punct de vedere estetic) a gentlemanului de ţară, aspru, cinstit, autoritar, deşi binevoitor, purtîndu-se patern cu servitorii săi, în relaţie strînsă cu natura, perfect integrat în mica sa lume, cu deprinderi moderate[30]. Imaginea astfel obţinută este remarcabil de eficientă ca prototip, probabil datorită caracterului său static[31].

Marii romancieri ai secolului al XVIII-lea fac un pas înainte în folosirea modelului. Cea mai completă prezentare a unui cadru idilic pe care o avem la dispoziţie este cea din *Tom Jones*. Fielding merge atît de departe în căutarea desăvîrşirii, încît *împarte* modelul lui Sir Roger în două jumătăţi, înzestrîndu-l pe Western boiernaşul cu asprime, lipsa manierelor artificiale şi capacitate de a se integra în natură, lăsîndu-i astfel lui Allworthy bunătatea, dreptatea şi echilibrul armonios al unui stăpîn binevoitor. În mod firesc, cele două personaje îşi dezvoltă prin acţiunea romanului propriile lor personalităţi, de-a lungul liniilor deja stabilite, îndepărtîndu-se de centrul lor idilic iniţial – Western spre violenţă şi lipsă de măsură, Allworthy spre o anumită puritate şi bunătate absolută, la fel de străine de un personaj idilic. Totuşi, imaginea globală obţinută prin suprapunerea *obligatorie* a celor două personalităţi şi moduri de viaţă – urmărind indicaţia dată de căsătoria din final dintre Tom şi Sophia – este, probabil, în epoca respectivă, cea mai detaliată şi convingătoare descriere a unei idile societale. Baletul simetric al lui Fielding între virtuţi şi vicii este structurat astfel încît să înfăţişeze cititorului atît descrierea prototipului lumii idilice *per se*, cît şi redarea unei situaţii verosimile ce trebuie să se apropie – în limitele realităţii – de o lume idilică. O asemenea

lectură a romanului ar permite două interpretări ale aventurilor personajului principal: mai întîi ca o experienţă descurajantă a „lumii largi", capabilă să-l determine să aprecieze lumea idilică, apoi ca un efort hotărît de a uni idila reală cu cea ideală (şi, în acest proces, de a suprapune laturile complementare ale lui Western şi Allworthy)[42].

Prin comparaţie cu *Tom Jones*, alte utilizări ale toposului idilic par mult mai palide. Deşi în *Joseph Andrews* (Cartea a III-a, cap. 4), descrierea modului de viaţă al domnului Wilson este o schiţă în miniatură a gentlemanului perfect şi învăţat, ea nu iese totuşi din atmosfera generală a romanului. În romanele lui Richardson străfulgerările ocazionale ale toposului idilic sînt prea adînc îngropate într-o masă de speculaţii psihologice, pentru a mai fi semnificative pentru acţiune. Ar trebui să ne întrebăm dacă, în *Peregrine Pickle* al lui Smollett, descrierea lui Gamaliel, tatăl eroului şi chiar viaţa din garnizoana comandorului Trunnion nu sînt parodii la adresa imaginii prestabilite a vieţii boiernaşului de ţară. Pe de altă parte, se poate spune cu siguranţă că structura meandrelor psihologice şi epistemologice frenetice, constituind corpusul textului lui Sterne, *Tristram Shandy*, este cea a *toposului* idilic[43]. Walter şi Toby Shandy, împreună cu anturajul lor, formează acelaşi tip de lume stabilă, integrantă şi plăcută, ce poate fi întîlnită în orice alt cerc idilic. Într-un fel, această situaţie idilică influenţează cursul discuţiilor lor. Însă, tocmai acest suport este distrus cu desăvîrşire de capriciile evoluţiilor intelectuale. Romanul se întoarce asupra sa, îşi accentuează dimensiunea autoreflexivă, ajungînd pînă la autodistrugere: atît în ce priveşte forma (după cum s-a observat adesea), cît şi conţinutul său. Personajele, dar şi situaţia idilică din care fac parte, par pulverizate. Exemplul lui Sterne demonstrează, printre altele, faptul că idila era destul de puternică pentru a suporta o confruntare experimentală, pentru a fi problematizată, adîncindu-i-se astfel sensurile şi îmbogăţindu-i-se substanţa.

În literatura germană

În secolul al XVIII-lea, poezia germană este profund marcată de problematica şi temele pastoralei, cît şi de cele ale idilei. Aproape fiecare poet important simte, la un moment dat, nevoia de a contribui într-o oarecare măsură la îmbogăţirea acestui fond literar. În secolele anterioare, poezia germană acceptase docilă folosirea pastoralei ca alegorie sau doar ca un simplu cadru ; un exemplu grăitor ar fi cercul de la Nürnberg de la mijlocul secolului al XVII-lea, reprezentat de Klaj, Harsdörffer şi alţii, în cadrul căruia s-a scris o poezie lirico-decorativă, în jurul unui pretext pastoral[34]. Rămîne deschisă întrebarea dacă în *Zlatna* lui Opitz apare deja o utilizare semnificativă a toposului idilic ; probabil că, atît în acest poem cît şi în altele, autorul extinde doar unele teme horaţiene şi foloseşte *în paralel* elemente didactice, descriptive etc. Cu alte cuvinte, s-ar părea că există aici majoritatea *elementelor*[35] unui model idilic, dar ele nu au fuzionat încă într-o unitate coerentă ; deci nu există conştiinţa unui model societal ca unitate posibilă. Dar nu se poate spune cu uşurinţă în ce măsură majoritatea poeţilor germani din secolul al XVIII-lea au ajuns să privească această formă a idilei ca pe un *topos*[36].

Astfel, în *Die Alpen* – deseori citat drept cel mai bun exemplu de acest tip de la începutul secolului al XVIII-lea[37] – Haller realizează mai degrabă un hibrid. Şi, totuşi, pot fi reţinute multe aspecte semnificative : poetul german face o distincţie foarte clară între idilă şi utopie (II. 20-40)[38], subliniind faptul că trăsăturile idilice nu trebuie căutate în mod necesar într-o îndepărtată şi primitivă Vîrstă de Aur. Respingerea ornamentelor inutile (II. 161-164), egalitatea şi virtutea (II. 71-80), activităţile rurale inocente (II. 99-120) sau chiar referirea precisă la Epictect şi Seneca, prezente în descrierea vieţii din valea Alpilor (o notă precizează că

zonele Weissland şi Siebenthal din cantonul Berna i-au servit drept model), îndreptăţesc stabilirea unei paralele strînse cu romanul lui Goldsmith, *Deserted Village*. Totuşi, Elveţia lui Haller este evident limitată la lumea rurală, fără a permite cel puţin o potenţială suprastructură : biserica, orăşelul, boiernaşul de ţară sau quasi-patriarhalul *Landesvater*. În al doilea rînd, ritmurile din idila societală sînt analoage naturii, fără a se confunda cu ea. Haller pare mai atras de puritatea naturii[9]. În al treilea rînd, peisajul însuşi (II. 340-440) şi chiar climatul nu sînt tipice pentru o lume idilică ; valea adăpostită este doar o parte a unui întreg unde asprimea „ossianică" este un element definitoriu mult mai important. În lumea descrisă de Haller, idila devine posibilă nu datorită unei armonii ocrotitoare, ci mai degrabă pentru că ameninţările nu pot pătrunde pînă acolo[10].

Totuşi, tranziţia spre o idilă societală completă devine clară, în general, pe la mijlocul secolului al XVIII-lea. Contribuţia lui Friedrich v. Hagedorn la această fază de tranziţie este subminată de rigiditatea şi lipsa sa de umor, de o onestitate şi severitate ce lipsesc la Pope şi Arbuthnot şi deranjează la un poet vizibil atras de rococo[11].

Lui J.W.L. Gleim îi lipsesc amploarea şi soliditatea sentimentului precum şi deschiderea spre armoniile lumii, fără de care orice utilizare a *toposului* idilic rămîne simplă literă moartă. (În ultimă instanţă, el însuşi ar fi putut fi un exemplu de preot frivol, personaj ticălos la modă în idilă.) Erotismul său lejer şi frivol, îmbrăcat în haină pastorală, reprezintă, în general, ceva mai mult decît o pastorală de tip rococo[12]. Asta nu înseamnă că nu se simte atras de contururile din ce în ce mai clare ale *toposului* idilei societale, deşi, cel puţin în cazul lui *An Herrn von Kleist* (V, 6-7), se poate vorbi despre un simplu gest de solidaritate poetică. *Lob des Landlebens* (IV, 65-70) este mai complet, luînd în stăpînire o alternativă la *Sofgetümmel* şi viaţa *In goldenem Käfig, eingeschlossen* (I, 19). Se pune accentul pe linişte, puritate, libertate,

grosses Glück im Mittelstande (mare noroc în stratul de mijloc), dar manierismul rococo fastidios reapare cînd este atins subiectul muncii :

„Auf meinen eignen Ländereyen
Kann ich zu Brotd den Samen streuen
Und schreiben hinter eignem Pflug*." (11. 73-76)

şi este accentuat de : „Bekleidung giebt mir meine Heerde**"(1. 78).

Coexistenţa şi ruptura dintre pastorală şi idilă pot fi observate clar în J.P. Uz[45]. *Der Tobacksraucher* (p. 113) este o tratare umoristică a unui tip de *Behaglichkeit* (tihnă) ce avea să devină în curînd parte integrantă a oricărui idilism. *Der Weise auf dem Lande* (p. 47), cu o dedicaţie către v. Kleist, nu este decît o obişnuită imitaţie horaţiană, accentuînd poate erotismul şi independenţa faţă de *mecanismul* social, dar *toposul* este destul de clar conturat. (A fost scris în 1747.) *Versuch über die Kunst stets fröhlich zu seyn* (pp. 215-278) a fost scrisă în 1760 şi trebuie considerată o încercare de a concura eseurile lui Pope. Un număr de idei şi sentimente destul de comune nu s-au cristalizat încă perfect într-un/în jurul unui *topos*, deşi structura poemului anunţă o asemenea evoluţie. Prima imagine extinsă (I, 1-36) trimite cu gîndul la Voss : gospodăria, munca şi natura, curtea şi grădina ; ea constituie într-un fel centrul concret al poemului ce se lărgeşte în cercuri concentrice din ce în ce mai ample (societatea, etica, filozofia, pînă la religie şi Dumnezeu), pierzîndu-şi o parte din semnificaţia idilică, pe măsură ce se îndepărtează de centru.

Exerciţiile pastorale ale lui Ewald von Kleist nu prezintă prea mult interes[46]. Pe de altă parte, pare a fi unul dintre primii poeţi germani care şi-au dat pe deplin sea-

---

* Pe pămînturile mele
Pot presăra sămînţa-n pîine
Şi să scriu în urma plugului meu.

** Îmbrăcăminte îmi dă turma mea.

ma de sugestiile aduse de un cadru idilic într-o operă meditativă sau chiar lirică, folosindu-l adesea, ca în primele două strofe din *An Wilhelmine* (p. 32) şi *Das Gespenst* (p. 39) şi încă şi mai clar în prima şi ultimele trei strofe din *Sehnsucht nach Ruhe* (pp. 40-47) ca şi în *An Herrn Rittmeister Adler*(pp. 48-50).

Das Landleben (pp. 59-62) şi *Einladung aufs Land* (pp. 91-92) se orientează spre idilic, interpretat de v. Kleist în primul rînd ca simplitate, eliminare a ceea ce e de prisos, concluzia părînd a fi aceea că sistemul rural-idilic este schema pură de la care a evoluat o complexitate urbană destructivă sau de nedorit. (Este evident că nu acesta era scopul idilei societale, ea putînd avea propriul său tip de complexitate.) În *Der Frühling*[15], capodopera sa – o imitaţie după Thomson, *Seasons* – Kleist acordă o deosebită atenţie detaliului, trăsătură ce avea să devină definitorie pentru idila societală. Deşi nu manifestă un interes deosebit pentru ciclicitate, ordinea naturală este puternic sugerată de-a lungul întregului poem şi există un număr de pasaje – cum ar fi II. 95-154 şi II. 308-352 – ce trădează o surprindere mai completă şi mai complexă a *toposului* idilic decît cea realizată de oricare altă operă din aceeaşi perioadă ; prin comparaţie, atitudinea comentariului exterior sau amestecul „anacreontic" de activităţi domestice şi încîntare în faţa naturii devin nesemnificative. Este o dovadă clară că în literatura germană, ca şi în cea engleză, tipul de situaţie introdus pentru prima dată de Pomfret ajunge să se impună[16].

Salomon Gessner îşi găseşte cu greu locul într-o analiză închinată *toposului* „idilei societale". Opera sa se integrează complet în categoria *pastoralei*. Scenariile sale sînt mult prea schematice, la el păstorii apar doar cu numele, fiind, de fapt, forme ideale, purtîndu-se ca nişte semizei. După cum Guarini, Montemayor, Harsdörffer au exprimat gustul renascentist sau baroc, sau un mesaj specific epocii lor sub forma jocului literar pastoral, tot astfel Gessner dă glas pornirii sentimental-moralizatoare

a timpului său. Mult lăudatele sale sentimente pentru natură nu mergeau mai departe de ceea ce aveau de spus Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre sau atîţia dintre autorii la modă care venerau natura. Prin asta nu negăm, desigur, impactul său literar-istoric în epocă, atît ca promotor al anumitor idei poetice, cît şi ca unul din ultimii mari autori de pastorale[47].

Trebuie să adăugăm că Maler Müller (1750-1825), deseori prezentat ca o replică „realistă" la idilismul „ideal" al lui Gessner, este la fel de irelevant pentru ceea ce am numit „modelul idilic". Asemeni lui Voss, în unele din poemele sale mai puţin reuşite, el doar adaugă o tentă socială şi o oarecare notă dialectică la ceea ce, în fond, rămîne un cadru *pastoral*. (*Die Schafschur, Das Nusskernen*). Nici abordarea umoristică (*Bachidon und Milon*) nu constituie în sine o dovadă a unei schimbări structurale – cazul lui Gay este, în această privinţă, semnificativ[48].

Afirmaţia potrivit căreia *Anakreontiker* a pregătit structura ideilor pentru *toposul* idilei societale în literatura germană, iar *Göttinger Hain* i-a adăugat sentimente variate, completînd-o, e probabil o simplificare – însă una utilă şi nu complet lipsită de adevăr. (Se poate observa că mare parte din sub-cultura secolului al XIX-lea, bazată pe o versiune mai dulceagă şi de joasă provenienţă a idilei societale, se sprijinea în egală măsură pe poezia lui Hölty, Miller şi, să spunem, Gleim – complementaritatea celor două orientări făcîndu-se resimţită şi la acest nivel[49].)

Poeţii de la „Göttinger Dichterbund"[50] reiau, într-o oarecare măsură, elogiile aduse vieţii la ţară care deveniseră deja, de cîtva timp, un loc comun. Astfel, Hölty a scris *Landleben*, Matthias Claudius[51] – *Zufriedenheit*, (III, 253) Miller a scris *Fritzchens Lob des Landlebens* (II, 159, în special II. 27-28, 41-44, 47-48), iar Stolberg– *Die Ruhe*(II, 36). Ceea ce ei au adăugat temei cu adevărat este un amestec de sentimentalism (uneori aproape de *Innigkeit* – profunzime) cu trăsături realist-umoristice

pe care poeţii anteriori le respinseseră, dar care erau cît se poate de necesare dacă idila societală dorea să se bucure de credibilitate şi să capete o existenţă proprie, autonomă. În acelaşi mod, motivele pastorale sînt de această dată restructurate clar, într-o abordare idilică, printr-o adăugare a realismului şi prin renunţarea la toate elementele artificiale ce blocau sentimentalizarea inocentă, marca grupului de la Göttingen[52]. Stolberg, în prima strofă la *Abendlied eines Mädchens* (II, 127) – de altfel, un poem de dragoste destul de superficial – şi Hölty în versurile 44-54 şi în introducerea la *Das Feuer im Walde* (II, 17)[53] utilizează complet şi eficient valoarea de cadru a idilei. Rămîne de discutat dacă acelaşi lucru se întîmplă şi în *Christel und Hannchen* (II, 19). (Într-o oarecare măsură, elegiile aduse morţii de Hölty, influenţate de Gray, intră în aceeaşi zonă.) Uneori, ei ajung chiar la descrierea unui univers idilic complet[54]. Pînă la urmă, nu are prea mare importanţă faptul că rigiditatea legăturilor dintre idila societală şi universul rural slăbeşte treptat, făcînd loc unor influenţe din alte direcţii. Astfel, poemul lui Hölty *Töffel und Kätze* (II, 5) are caracter de „baladă" ; prin introducerea elementelor burleşti (II. 120-175) dramatismul sobru ce s-ar aştepta de obicei de la aceasta este îndulcit, apropiindu-se de idilă. Matthias Claudius compară în *Abendlied* (III, 293) camera cu o lume, transferînd cu o uşurinţă plină de umor tihna (*Behaglichkeit*) uneia asupra celeilalte. Reducerea staturii mitice la dimensiuni umane, prin folosirea umorului blînd şi a sentimentalismului moderat este deseori utilizată ca modalitate de realizare a relaxării idilice şi a armoniei cu universul – de exemplu, de către Matthias Claudius în *Ein Lied hinterm Ofen zu singen* (III, 297) şi Miller în *Ein Trinklied* (II, 135). Confruntarea dintre romantism şi idilism nu apare prea frecvent ; de fapt, doar la Stolberg, în *Der Harz* (III, 38), energia, puritatea şi spiritul cuceritor sînt oarecum în opoziţie cu idilismul, dar chiar şi aici pare a fi mai curînd un efort de a arăta înrudirile existente.

E destul de dificil de urmărit evoluţia sinuoasă a romanului german de-a lungul secolului al XVIII-lea, epocă în care se încearcă dezordonat şi haotic[55] să se stabilească un *pattern*. (Wieland, datorită unui talent superior, datorită prestigiului şi creaţiei sale bogate, ar fi putut cu uşurinţă deveni centrul unui cîmp de influenţă în proza germană de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea, dar rămîne, de fapt, izolat. Romanele sale oscilează între filozofie şi jocul pur al fanteziei, fără a se deosebi prea mult – în această privinţă – de poemele sale epice.) Probabil, tocmai această lipsă de direcţie îi încurajează pe mulţi dintre contemporanii săi să-şi caute un drum propriu – chiar şi atunci cînd rezultatele sînt, din punct de vedere estetic, modeste. Se porneşte aproape invariabil de la tipul picaresc de povestire, dezvoltat fie spre romanul filozofic de tipul *Rasselas* şi *Candide*, fie spre Bildungsroman sau, în cele din urmă, spre umor şi psihologie socială.

Karl Philipp Moritz (1757-1793) este unul dintre cei care sintetizează încercările (în cazul său, se pare, reuşite) de a reînnoi epicul. Tendinţa sa iniţială era de a găsi conotaţii negative şi angoasante oricărui tip de mărginire intelectuală (*Beschränkung*)[56], după cum se vede clar în *Anton Reiser*. De aceea, este important să observăm atenuarea acestei atitudini în *Andreas Hartknopf*, unde apare chiar şi tema preotului de ţară. Această operă de maturitate nu poate fi considerată idilică, din moment ce intenţia sa declarată este alegorică, dar merită menţionată ca o dovadă a recunoaşterii importanţei unui astfel de *topos* extins. Deşi ar fi dificil de detectat vreo influenţă a lui Goldsmith asupra lui Johann Karl Wezel (1747-1819), totuşi, în *Belphegor*[57], cel care vorbeşte în numele moderaţiei, limitării şi ipocriziei este Medardus, un preot protestant, fost discipol al iezuiţilor ; tonul satiric virulent al povestirii – ce aminteşte de *Candide* – nu poate lăsa loc prezentării echilibrate a unor puncte de vedere opuse, deşi, în urma aventurilor, concepţia lui Medardus asupra lumii apare oarecum

justificată. Una din operele mai cunoscute ale lui Wezel, *Tobias Knaut*[58], este o imitație după Sterne, preluînd din *Tristram Shandy* atît stilul cît și atitudinea față de lumea idilică, într-un episod fiind pomenit și urmașul unui cal al Dr. Primrose, personajul lui Goldsmith. În romanul de succes al lui J.Th. Hermes (1738-1821), temele idilice sînt și mai puternice : Sophie, personajul principal, ezită între lumea aventurii și a riscului, întruchipată de Herr Less, și lumea valorilor economice durabile, simbolizată de Cornellis Puf. La rîndul său, idila este reprezentată, pe de o parte, de Puf cu o minte sănătoasă, demnă de încredere și conștiința muncii duse pînă la capăt, iar pe de alta, de pastorul Gros von Haberstroh, mai reflexiv, dar și mai senin[59]. (Complicatele conflicte de clasă și matrimoniale ale celui din urmă nu îl definesc drept un reprezentant tipic al unei lumi idilice.)

În ciuda limbajului său ornamentat extravagant (și ironic), *Wilhelmine*, romanul lui Thümmel (1738-1817), este o idilă autentică, preluînd de la Jean Paul tema peșitului și a căsătoriei pastorului Sebaldus. Opoziția față de cercurile de „curte" accentuează aici, de fapt, sentimentul solidarității între straturile unei restrînse și compacte societăți[60]. Povestea a devenit atît de populară, încît Friedrich Nicolai (1733-1811) a împrumutat numele personajului principal pentru romanul său mai realist, închinat unei descrieri critice a clerului protestant de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea. Deși apar uneori tonuri idilice, Nicolai[61] este mult prea sec și prea înclinat spre satiră și teoretizări pentru a oferi o imagine convingătoare a idilei. Th.G. v. Hippel (1741-1796) este de asemenea atras – în principalul său roman, *Lebensläufe*[62] – de virtualitățile idilice ale unui vicariat ; dar, pe de o parte, diversele influențe literare care-l marchează (Richardson, Sterne și chiar Hermes)[63], iar, pe de alta, obsesia sentimental-pioasă a morții[64] împiedică dezvoltarea povestirii într-o direcție idilică (poate spre cîștigul estetic al unei opere ce ar merita mai multă atenție decît i s-a acordat pînă acum). În schimb, în una din operele

mai puţin valoroase ale lui Lenz (1751-1792), *Der Landprediger*[65], apare o descriere idilică neaşteptat de reuşită a unei aşezări şi a unui destin. Nu pot fi negate tendinţele moralizatoare şi povăţuitoare ale povestirii, însă, prestaţia preotului Mannheim şi, în special, spre final, descrierea vieţii de familie, cu întreg ritualul cafelei şi al pipei, se numără totuşi printre cele mai complete dezvoltări idilice de pînă la Voss.

Freiherr von Knigge (1752 -1796) a fost unul dintre cei mai amuzanţi romancieri minori ai vremii. Începutul romanului său picaresc *Peter Claus* are cîteva note idilice, mai ales datorită numeroaselor antiteze, dar abia în fermecătorul *Reise nach Braunschweig* diversele părţi ale lumii se contopesc, datorită totalei relaxări comice, într-o armonie veselă şi inocentă[66].

În literatura franceză

Este evident că, în literatura franceză, tradiţia *pastorală* s-a manifestat în forme puternice şi variate. Nu întîmplător în fiecare generaţie a existat un scriitor francez proeminent care a sintetizat principalele teorii despre eglogă şi pastorală : Vauquelin de la Fresnaye, Rapin, Boileau, Fontenelle[67]. Tradiţia pastorală sau cel puţin accesoriile sale au supravieţuit în literatura franceză pînă tîrziu, în secolul al XIX-lea. Ar putea fi detectate unele reminiscenţe puternic stilizate chiar în operele unor André Gide, Jean Giono ş.a. Totuşi, în peisajul literaturii idilice din secolul al XVIII-lea şi începutul secolului al XIX-lea, literatura franceză – şi sînt destule motive care îndreptăţesc o astfel de constatare – ocupă un loc secundar. Cauzele sînt în parte sociale (realitatea pe care se întemeiază operele idilice ale autorilor de limbă engleză şi germană este mult mai puţin prezentă[68] în Franţa), dar şi „stilistice" (tradiţia clasicismului era atît de puternică şi adînc înrădăcinată, încît o mişcare paralelă avea puţine şanse să se impună în

afara cadrului său – de aici preferinţa pentru pastorală). Dar nu trebuie să exagerăm, considerînd că enorma cantitate de versuri elegante şi superficiale produse de-a lungul secolului al XVIII-lea (sau chiar mai devreme!) n-ar avea nici o relevanţă din punct de vedere idilic. De fapt, această poezie reprezintă un cadru foarte larg, tonul superficial şi frivol (impus, cred, de cerinţele eleganţei) acoperind, de fapt, o gamă mult mai largă de sentimente virtuale.

Datorită dominaţiei pastoralei, cel puţin ca exerciţiu de stil, trecerea spre idilă a însemnat căderea într-o formă intenţional coruptă sau, datorită unei întoarceri spre realitate, dorinţa de a satisface o nostalgie după concret. Mme Deshoulières[69] (1638-1694) a scris un număr de „idile", cu un caracter elegiac – *Iris* (I, 110-113) sau *Le Tombeau* (I, 195-197) – dar chiar şi la această autoare care poate trece drept prototipul celui mai artificial pastoralism, se observă alunecări ocazionale spre o zonă cu adevărat idilică. În *Balade à Iris* (I, 120), autoarea încearcă să uite de frigul iernii şi de dragostea nefericită, căutîndu-şi refugiu în faţa focului din cămin, într-o conversaţie uşoară, la un pahar de „Muscat charmant" şi un „Carpe de Seine au bleu". Scene similare – în diverse variante – pot fi întîlnite în operele Abatelui de Chaulieu[70] (1639-1720), ale Cardinalului De Bernis[71] (1715-1794), ale lui J.B.L. Gresset[72] (1709-1777) sau ale contemporanilor lor mai puţin importanţi – cum ar fi St. Gilles (?-1709), contele Antoine de Hamilton[73] (1645-1719) sau marchizul de La Farre[74] (1644-1712). Procesul (logic) de dispariţie a pastoralei nu se produce în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea şi nici măcar la începutul secolului al XIX-lea, în parte datorită cauzelor deja menţionate, dar şi extraordinarei influenţe a lui Gessner, autor devenit aproape francez prin adopţiune. Printre numeroşii săi discipoli, Florian ar părea aproape un gigant. Mai puţin importanţi sînt : Arnaud Berquin (1750-1791), Sylvain Maréchal (1750-1803), Nicholas Germain Léonard[75] (1744-1793), Mme Pipelet[76] (1767-1845).

Aceasta nu înseamnă că nu există nici un progres, cel puţin în perceperea idilei, chiar dacă potenţialităţile sale nu sînt cunoscute sau experimentate. Antoine Leonard Thomas (1732-1785) este, probabil, condus de dorinţa de a da o tentă mai realistă elogiilor aduse „oamenilor" atunci cînd ajunge la unele accente idilice[77]. Folosirea ironică a situaţiilor tipic idilice (simţite ca opuse convenţiilor pastorale), drept schiţă a unei epoci trecute, ce atrage destul de puţin – aşa cum se întîmpla la un Colardeau sau la alţii – demonstrează neîncrederea în ele[78]. Totuşi, contemporanul său, Jean François Ducis (1733 -1816), nu aduce doar laude preotului de ţară în *Epître à M. le curé de Roquencourt, près de Versailles* (al cărei ton este sentimental, dar, în cele din urmă, celibatul preoţilor catolici este o piedică majoră, obiectivă pentru crearea unei situaţii idilice), dar, fapt şi mai semnificativ şi original, dedică o lungă suită de poeme obiectelor sau locurilor umile şi familiare : *À mon petit Logis, À mon petit Panterre, À mon petit Potager, À mon Carreau, À mon Café, À mes Pénates, À mon petit Bois, À mon Ruisseau, Mon Cabaret, À ma Musette, Ma prommenade au bois Satori, Mes Trois Thérèses, Ma Saint-Martin, À Mon Chevet, À Mon Sablier*. Toate acestea îl definesc pe Ducis ca fiind, cel puţin în intenţie, un Cowper francez – dacă nu ar fi rezerva sa de sorginte clasică datorită căreia rămîne la generalităţi decente[79]. Dorat (1734-1780), rivalul său, a fost printre primii care a atins tema din ce în ce mai populară a plimbării în mijlocul naturii[80] care – datorită echilibrului între comentariul cult şi peisajul sălbatic – avea să devină un posibil substitut al idilei. Probabil că, la un moment dat, după 1750, influenţa modelului idilic devenise suficient de puternică pentru ca majoritatea poeţilor să înceapă a-l lua în seamă, cel puţin de complezenţă. Un autor de epigrame şi *bouts-rimés* precum Jean-Stanislas de Boufflers (1738-1815) se simte chiar obligat să scrie nişte *Vers sur la paix domestique*[81] şi, în mod neaşteptat, epicureanul Parny (1753-1814),

descriind balul mascat cu temă pastorală la care participă tineri parizieni sofisticaţi, este – poate fără să vrea – idilic, prin faptul că adaugă „tabloului" constituit fundalul reacţiilor şi sentimentelor participanţilor[82].

Numeroasele poeme ce descriu locurile sau ritmurile naturale ar putea pregăti saltul spre un idilism autentic însă acesta, se pare, nu se produce niciodată. Marie-Joseph Chénier (1764-1811) în *La Promenade*, Roucher (1745-1794) în *Les Mois*, St. Lambert (1716-1803) în *Les Saisons*, Lebrun-Pindare în *La Nature* (1750) nu ating căldura, umilinţa detaliilor şi armonia paşnică, definitorii pentru adevăratul idilism[83]. Jacques Delille (1738-1813) a fost mai curînd marcat de poezia engleză decît de poeţii latini traduşi de el şi, probabil, datorită unei mai bune asimilări a acestei influenţe, el reuşeşte să dea impresia unei percepţii mai organice a universului. *Les Jardins*[84] este un text bombastic şi artificial nu numai pentru că laudă organizarea peisajului şi luarea în stăpînire a naturii în termeni mult mai tranşanţi decît ar fi făcut-o „omul idilic", ci şi pentru că se opreşte doar la imaginea omului virtuos, supus legilor, proiectat pe fundalul unei „societăţi" abstracte, nu şi asupra elementelor sociale concrete (familia, satul sau tîrgul). Pare a fi o dezvoltare tîrzie a motivului *beatus vir*. Există, totuşi, o dorinţă sinceră de a stabili un echilibru cu natura, prin sincronizarea *reciprocă* a ritmurilor. În *L'homme des champs*[85] însă, acest ţel este mult mai clar conturat şi mai bine urmărit, învăţămintele poetice nemaiavînd drept suport un stăpîn atotputernic care-şi lărgeşte dominaţia, în căutare de noi plăceri, ci, mai curînd, omul *într-un* context natural. Cu alte cuvinte, chiar dacă un astfel de personaj nu se comportă ca o *parte* a naturii, cum se va întîmpla mai tîrziu cu „omul idilic", el este atît de strîns legat de natură – prin toate laturile personalităţii sale – încît este în stare să realizeze o astfel de unitate. Personajul principal, aici un boiernaş de ţară ca în Fielding, nu mai este un vizitator ocazional, ci un locuitor stabil al unui ţinut umanizat, iar acţiunea sa

asupra naturii nu mai este estetică şi hedonistă ca în *Les Jardins*, ci limitată de necesităţi raţionale, deci una „naturală".

În proza franceză a secolului al XVIII-lea, situaţiile idilice sînt, probabil, şi mai greu de detectat. Într-adevăr, nici proza picarescă a lui Le Sage sau *La Vie de Marianne* a lui Marivaux nu oferă acele puncte de sprijin idilice pe care ne-am aştepta să le găsim în asemenea opere. Am putea fi tentaţi să găsim urme ale modelului în operele lui Restif de la Bretonne (de ex. *La vie de mon père* sau *La famille vertueuse*) ; se pune însă întotdeauna problema diminuării distanţei dintre realitate şi model : are idila vreo *funcţie* în romanele lui Restif sau este doar o construcţie întîmplătoare în cursul lent al acţiunii psihologice ? Cea de a doua variantă este mai mult decît probabilă. La celălalt capăt al spectrului, pastorala stilizată este din ce în ce mai sentimentală, iar Bernardin de Saint-Pierre şi, mai tîrziu, Chateaubriand sau Lamartine vor trece cu uşurinţă direct de aici în lumea romantică a iubirii, solitudinii şi naturii, privind doar în treacăt spre idilă. Cînd Voltaire îl împinge pe Candide să adere la un simplu cadru al unei situaţii idilice, vede aici o *pedeapsă* pentru incapacitatea individului şi a societăţii de a se înţelege, iar Marmontel[86] descrie idila doar pentru a o demasca drept un refugiu pentru cei ce părăsesc spaţiul celei mai incredibile aventuri. S-ar putea spune că, în proza franceză de pînă la Rousseau, *toposul* nici măcar nu apare într-un mod semnificativ.

Totuşi, Diderot nu e complet străin de idila societală. Cel puţin el are o mică şi fermecătoare „vinietă" în care, pe un ton ironic autobiografic, compară starea de civilizaţie urbană cu cea a idilei. *Regrets sur ma vieille robe de chambre ou Avis à ceux qui ont plus de goût que de fortune*[87] o descrie ironic pe cea din urmă :

„Ma vieille robe de chambre était une avec les autres guénilles qui m'environnaient. Une chaise de paille, une table de bois, une tapisserie de Bergame, une

planche de sapin qui soutenait quelques livres, quelques estampes enfumées, sans bordure, clouées par les angles sur cette tapisserie ; entre ces estampes trois ou quatre plâtres suspendus formaient avec ma vieille robe de chambre l'indigence la plus harmonieuse. Tout est desaccordé. Plus d'ensemble, plus d'unité, plus de beauté*" (p. 735).

Schimbarea unui simplu element, chiar secundar, avea efecte dezastruoase asupra unui întreg ce nu putea fi decît organic. Treptat, apare o nouă structură, sugerînd prin alcătuirea sa o societate sofisticată, orientată spre un erou civilizator. Regretele ipocrite ale lui Diderot pentru starea sa anterioară (repetînd metonimic un sistem mai amplu de sentimente şi concepte) sînt risipite de ceea ce, incontestabil, asigura superioritatea unei „societăţi prometeice" asupra uneia „idilice" : *arta*. („Je t'abandonne tout, reprends tout ; oui, tout, excepté le Vernet. Ah ! Laisse-moi le Vernet" – p. 739** .) Diderot sugerează subtil relaţia incomodă dintre structura idilică şi conceptul de artă (de fapt, întreaga creaţie), transformînd Vernet-ul într-un simbol al dramaticului, al pasionalului, al provocatorului şi chiar al romanticului. Diderot ca personaj face din potenţialul creativ al dezechilibrului cel mai puternic argument împotriva idilei.

Atenţia sa era îndreptată mai mult spre *utopic* decît spre idilic. Acest aspect ar merita discutat, din moment ce, deseori în secolul al XVIII-lea francez, utopia tinde să substituie idila. În *Supplément au Voyage de*

---

* Halatul meu vechi se potrivea de minune cu toate vechiturile din jurul meu. Un scaun de paie, o masă de lemn, o tapiserie de Bergamo, o etajeră din lemn de brad pe care stăteau cîteva cărţi, cîteva stampe afumate, fără rame, prinse de colţuri pe această tapiserie ; între aceste stampe, trei sau patru figurine din ghips, suspendate formau cu vechiul meu halat de casă cea mai perfectă sărăcie. Totul s-a dezbinat. Nici ansamblu, nici unitate, nici frumuseţe.

** Îţi las totul ; da, totul, în afară de Vernet. Ah ! Lasă-mi Vernet-ul.

Bougainville ou Dialogue entre A. et B. sur l'inconvénient d'attacher des idées morales à certaines actions physiques qui n'en comportent pas[78], titlul poate păcăli uşor. Departe de a protesta împotriva principiului deducerii unei legi morale din lumea biologică, purtătorul său de cuvînt pledează pentru eradicarea impunerii oricărei reguli morale artificiale. Tahiti-ul său funcţionează (precum o lume idilică) în acord cu natura, dar, spre deosebire de orice societate idilică, el este, de asemenea, *redus* la natural. Relaţiile umane nu sînt „bazate pe" sau „în acord" cu ritmurile naturale, ci mai degrabă se reduc la acestea. Societatea tahitiană este o premisă *necesară, dar nu suficientă* a lumii idilice. Cazul cel mai evident este aprobarea incestului (pp. 777-778) care, potrivit lui Claude Lévi-Strauss este tabuul esenţial, comun tuturor societăţilor umane şi o premisă pentru toate celelalte combinaţii sociale. În această privinţă, reducţionismul lui Diderot neagă specificul uman. Respingerea proprietăţii (vizibilă în extrema ospitalitate a locuitorilor şi în refuzul căsătoriei) îi este complet străină idilei societale, pînă într-acolo încît tinde să creeze mai curînd un tip uman „trecător" decît unul „fixat". Utopia tahitiană este o societate a mobilităţii combinatorii, pe cînd idila este una a dezvoltării şi stabilităţii. În interiorul *toposului* idilei societale este păstrată semnificaţia fiecărui sentiment, imaginea finală astfel obţinută fiind cea a unei ţesături subtile, destul de diferită de natura mai mecanică a utopiei tahitiene.

În consecinţă, în timp ce Diderot este conştient de existenţa *toposului* idilic, dar – jucînd rolul unui elocvent reprezentant al secolului al XVIII-lea – pare să i se opună, în *Les Confessions* ale lui Rousseau[80], punctele de contact sînt mult mai numeroase, iar atitudinile mai complexe şi mai variate. Însă, exact ca în cazul lui Diderot, un număr de trăsături ideologice şi literare vor împiedica acceptarea fără rezerve a modelului idilic. Prima dintre ele este profundul său sentimentalism. *Toposul* idilei societale părea oarecum opus lui Diderot,

deoarece autorul nu accepta (cel puţin în *Supplément*) în întregime acea reţea complicată de reacţii sentimentale, legături şi inhibiţii care formează în orice societate solul bogat al relaţiilor umane. În *Les Confessions* şi în cea mai mare parte din *La Nouvelle Héloise*, sentimentul atinge o asemenea intensitate, încît înăbuşă pur şi simplu multe alte tipuri de relaţii interumane (de la cele sexuale la cele simple, sociale), motiv pentru care nu ar putea fi niciodată în acord cu moderaţia esenţială şi climatul uman temperat, atît de necesare – fie şi numai pentru supravieţuire – unei imagini idilice asupra lumii. Cea de a doua este interpretarea dată de Rousseau individualismului. Putem presupune existenţa unui oarecare grad de individualism în interiorul unei „idile societale". De exemplu, Gaskell îşi construieşte romanul *Cranford* – fără îndoială o idilă, deşi oarecum ironică – pe combinarea unor individualisme excentrice. Dar chiar şi aici (şi în multe cazuri similare) există o oarecare condiţionare reciprocă, putînd să mai contracareze individualismul sau, s-ar putea spune, individualismele se *acordă* între ele. *Toposului* idilic nu i se opune individualismul, ci *solitudinea*. Atunci cînd se retrage la Ermitage, la Mme d'Epinay, cînd părăseşte împrejurimile Parisului sau, mai devreme, cînd pleacă la Charmettes, ori cînd respinge în mod repetat sistemele sociale ce i s-au propus în tinereţe, în Franţa, Italia, Elveţia, Rousseau o face deoarece, prin temperamentul lui, caută solitudinea. Deşi Rousseau nu încearcă – precum Goldsmith, Voss sau Cowper – să ilustreze pe deplin idila sau să se identifice cu ea, cu siguranţă se confruntă deseori cu ea în paginile din *Les Confessions*.

Printre scenele unde s-ar putea găsi o eventuală trimitere la *toposul* idilei societale, am putea menţiona : descrierea posibilului destin al unui personaj care respectă convenţiile unui aşezat oraş mesteşugăresc, în Cartea I (I, 44). În acelaşi exemplu, s-ar putea semnala marea diversitate de detalii descriind viaţa copilului în familia Lambercier, în Bossey (tot în Cartea I, 22) sau,

mult mai tîrziu, modul de viaţă al domnului Mussard, în cartea a VIII-a (II, 28-29). Majoritatea scenelor legate de Mme de Warens sînt oarecum idilice : descrierea casei sale după plecarea de la Torino, cu tot ceea ce s-a întîmplat (I, 105, 1069, precum şi o mare parte din viaţa lui Rousseau la Charmettes, mai ales în Cartea a VI-a. De exemplu : ritmul vieţii cotidiene, prezenţa animalelor domestice (I, 227, 240-243) sau o plimbare paşnică şi senină (I, 247-248) şi multe alte pasaje. Plimbarea solitară, trebuie spus, nu reprezintă o negare a idilicului; ea se desfăşoară în cadrul unei naturi oarecum umanizate, întreţinînd preocupări spirituale. În acest caz, solitudinea e doar temporară. Există şi excepţii evidente[9].

În Cartea a IV-a (I, 136,139) am putea aminti ziua petrecută de tînăr împreună cu Mme de Graffenried şi Mlle Galley (dacă facem abstracţie de context şi de inhibiţiile sexuale ale tînărului parazit, scena în sine s-ar putea încadra în povestea unei iubiri juvenile, normale şi lipsite de griji). O discuţie a complicatei relaţii dintre inocenţă şi idilă ar găsi destule sugestii în pasajul deja amintit. Prea multă inocenţă ne aruncă în afara idilicului, dacă nu există o supapă umoristică.

Există apoi diverse alte episoade, cum ar fi descrierea concretă a primei perioade a şederii la Ermitage, în Cartea a IX-a (II, 60-63) ; oricare ar fi sentimentele autorului, pasajul respectiv este construit în mod evident pe viziunea unui „gentleman şcolit" (urmaş direct al păstorului) deloc rupt de societate. Această temă este rezumată ceva mai încolo, într-un scurt paragraf, începînd cu „Me voilà donc chez moi..." (II, 73) sau în Cartea a IX-a (de ex. II, 88). Ar mai trebui pomenită şi explicaţia dată iubirii sale pentru Thérèse, semnificativă pentru moderaţia iubirilor idilice, deşi nu e exhaustivă şi nici într-o formă adecvată (a se vedea, de ex., II, 75 în Cartea a IX-a) ; de asemenea, iarna petrecută la Ermitage (în aceeaşi Carte, II, 161) şi-ar putea găsi locul aici.

Condiţiile de viaţă de care se bucură un răsfăţat scriitor de vîrstă mijlocie în preajma duşmanilor săi naturali

– Ducele şi Mme de Luxembourg – ar putea părea idilice dacă nu am simţi că aici (Cartea a X-a, II, 193-194, 199) e cam prea multă fericire şi un lux destul de ostentativ pentru a mai rămîne în sfera idilicului. Dar amuzanta şi desăvîrşita banalitate a vieţii la Motiers-Travers (Cartea a XIII-a, II, 282-283), ce atinge un punct culminant cît se poate de idilic atunci cînd Rousseau se hotărăşte să se îmbrace armeneşte şi „commence à crocheter" nu lasă loc unei astfel de îndoieli. Această societate senină, ordonată şi sigură, dintr-un colţ îndepărtat al proprietăţilor lui Friedrich cel Mare, aflată sub protecţia unui „prinţ" extravagant şi binevoitor (în acest caz Keith) este prea puţin veridică, iar temerile şi maniile rousseauiste sînt evident nefondate (cel puţin într-o oarecare măsură). Atît din punct de vedere fizic cît şi psihic, personajul este arhetipul şi strămoşul oricărui „schrulliger Spiessbürger" din epoca Biedermeier. În cele din urmă, trebuie desigur să menţionăm des citatul episod de pe insulă din Cartea a XIII-a (II, 322-323, 327-330).

Deşi par destul de numeroase, toate aceste pasaje nu reprezintă decît o mică parte din *Confessions*, subiectul principal constituindu-l conflictul dintre individ şi societate. Într-o asemenea luptă, aliatul de nădejde al lui Rousseau este viaţa sa interioară. Din punct de vedere structural, momentele enumerate mai sus contribuie doar la complexitatea naraţiunii, alcătuind un nou fundal, al imaginarelor căi de evadare. Ele constituie totodată pauze narative, oaze de odihnă pentru ceea ce, altfel, ar fi o simplă goană febrilă, în tradiţie picarescă, prin societatea franceză a secolului al XVIII-lea. Deci idilicul nu este aici un element principal, ci, mai curînd, doar unul de *contrast*, fără a da tonul dominant. *Les Confessions* se sprijină pe ideea că omul s-a îndepărtat de natură şi trebuie să se întoarcă la ea ; dar, atunci cînd o face, el recunoaşte implicit separarea produsă[91]. Idila este un ideal dorit, dar, după cum dovedeşte povestea, imposibil de atins.

Într-un episod din *Julie ou La Nouvelle Héloise*, adică în scrisorile lui St. Preux către Milord Edward, Rousseau

realizează o descriere completă a unei autentice idile societale (IV, 10, 11 ; V, 2, 3 ; V, 7). În contrast cu atmosfera de tensiune sentimentală în stare să înăbuşe totul, St. Preux găseşte în casa de la Wolmar o viaţă liniştită, politicoasă, ordonată, de gentleman de ţară. Cursul vieţii, ocupaţiile de aici, absenţa rigidităţii justiţiare, gesturile graţioase şi cuviincioase ale personajelor, amintind foarte mult de romanul *Mansfield Park*, ar fi corespuns standardelor boiernaşului Allworthy. La Fielding şi Jane Austen, aceste situaţii sînt doar puncte de plecare la care se va reveni curînd, în timp ce pentru Rousseau şi personajele sale ele reprezintă o simplă „oază".

Totuşi, poate la un nivel mai abstract, definiţia cea mai convingătoare dată de Rousseau idilei societale apare în *Rêveries d'un promeneur solitaire*. Aici (II) încearcă el să demonstreze că plimbarea solitară şi reveria ar trebui incluse în lumea idilică. Argumentul care reţine atenţia este acela că bogăţia vieţii interioare creează o proliferare a *eului* într-o multitudine de posibile individualităţi ce ar putea constitui foarte bine o societate de sine stătătoare. Cea de a cincea plimbare este o încercare de a ilustra o asemenea perspectivă şi de a demonstra că este întemeiată prin completarea lumii idilice „artificiale" cu universul lucrurilor mărunte. Respectul şi preocuparea pentru acestea oferă, poate, o ancorare în realitatea unei societăţi non-solitare, născută din scindarea eului. Conceptul de idilă societală astfel dezvoltat nu este departe de ceea ce s-ar putea identifica în paginile din *Task* ale lui Cowper, deşi aici ar putea exista şi o structură idilică exterioară, la care autorul se simte de altfel obligat să adere. Conceptul lui Rousseau trebuie pus în legătură cu unele din încercările lui Schiller de a păstra idila societală, concentrînd-o într-o individualitate.

Dar – şi aici pare a fi adevărata problemă – acest concept este construit doar pentru a fi parţial respins. În cea de-a şasea plimbare, Rousseau mărturiseşte lupta ce se dă în interiorul său între libertate şi tradiţie – o

opoziţie ce distruge idila mai mult decît orice altceva. El personal este evident de partea „libertăţii" sau, mai degrabă, de cea a arbitrarietăţii şi spontaneităţii sufletului, mergînd, dacă e nevoie, pînă la însingurare ; chiar dacă o regretă şi afirmă că, într-un fel, situaţia perfectă este suprapunerea pînă la coincidenţă a spontaneităţii şi a mărinimiei („suivant les mouvements de mon coeur, je pouvais quelquesfois rendre un autre coeur content*")[92], totuşi nu îşi reneagă niciodată opţiunea iniţială. Atitudinea aceasta foarte clară rezumă idilismul lui Rousseau : înţelege şi regretă „idila societală", încearcă să o reconstruiască în interiorul personalităţii dar, în cele din urmă, se îndepărtează de ea.

* urmînd imboldurile inimii, reuşeam cîteodată să fac o altă inimă să fie mulţumită.

CAPITOLUL III

Triumful idilei

Oliver Goldsmith

În literatura engleză, modelul idilic atinge punctul cel mai înalt o dată cu Goldsmith şi Cowper. S-ar putea demonstra că întreaga operă a lui Goldsmith (luînd în considerare atît piesele cît şi eseurile sale) este prinsă într-o mecanică a „părăsirii" lumii idilice şi a „reintrării" în ea[1]. Referirile la idilă sînt foarte numeroase ; o lectură atentă ar fi practic suficientă pentru a reuşi să desprindem o imagine a lumii idilice (din acest punct de vedere, cele mai însemnate opere ale sale fiind *The Deserted Village, The Traveller* şi unele părţi din *The Vicar of Wakefield*). Trăsăturile idilice evidente din *The Deserted Village*[2] includ : a) o strînsă legătură cu natura ; b) integrarea în ritmurile naturale ale alternanţei muncă-odihnă, ale schimbării anotimpurilor şi a vîrstelor în viaţa omului ; c) (în consecinţă) sentimentul de siguranţă dat de viaţa în mijlocul comunităţii, de un adăpost (*Geborgenheit*) tihnit ; d) constituirea unui microcosmos : o lume completă într-un spaţiu restrîns ; sînt reprezentate toate vîrstele, ocupaţiile, clasele sociale etc. (acest aspect e mai puţin evident în *The Deserted Village*) ; e) o atitudine foarte bine definită faţă de comunitate, ce nu poate fi numită nici individualism, nici comunitarism. Oamenii nu sînt introvertiţi sau egoişti, dar nici nu se preocupă cu adevărat de comunitate ca întreg, ca scop în sine, mai important decît propria persoană ; sînt mai degrabă deschişi faţă de indivizii din comunitate, faţă de oricare dintre ei. Se ajunge astfel la o omogenitate pe de-a-ntregul spontană, nemaiatinsă niciodată de atunci încolo.

Putem trage concluzii şi mai interesante dacă urmărim ceea ce respinge Goldsmith, adică, în termeni mai gene-

rali, principiul *extremei polarizări*. El refuză polarizarea bogăţiei („One only master grasps the whole domain*" – I. 39, „Far, far away thy children leave the land**" – I. 50) şi a puterii, considerîndu-le opuse situaţiei idilice, caracterizate printr-o justă împărţire. (Cu mult înaintea lui Chesterton, Goldsmith este un adevărat „distribuţionist".) Un principiu al polarizării şi al extremismului pare a corupe pînă şi lumea sentimentelor morale şi a tradiţiilor:

„O luxury ! Thou curst by Heaven's decree,
How all exchanged are things like those for thee !
How do thy potions, with insidious joy,
Diffuse their pleasures only to destroy !***" (II. 385 -389)

Această temă va fi aprofundată în *The Traveller*. În viziunea lui Goldsmith, idila asigură limitarea şi temperanţa. Unele versuri sugerează foarte clar existenţa unui climat şi a unei stări idilice (opuse climatului romantic non-idilic al „sălbaticei Altama" şi al „sălbaticului Oswego"). Cu alte cuvinte, pentru Goldsmith, virtutea este fiica moderaţiei, iar sistemul idilic este preţios în calitatea sa de *matrice* a virtuţii, importanţa acesteia din urmă fiind apreciată de un urmaş al neoclasicismului.

Mica societate de la Auburn, surprinsă în perioada ei de înflorire, este caracterizată nu doar de echilibru, egalitate şi virtute, dar şi de o îmbinare organică a vîrstelor omului („How happy he who crowns in shades like these/A youth of labour with an age of ease****" – II. 99-100). Sănătatea indivizilor este un simptom al rezistenţei şi validităţii universului ca întreg; şi, în acelaşi timp, se dovedeşte o metodă de a impune armonia uni-

---

* Un singur stăpîn pentru întreaga moşie.

** Departe, departe, copiii tăi pleacă din ţinut.

*** O lux ! Tu, blestemat de rînduiala cea cerească,
Cît de schimbate-n rău sînt lucrurile toate pentru tine!
Cum ale tale licori, cu o bucurie insidioasă,
Îşi răspîndesc plăcerile, numai pentru a distruge!

**** Ce fericit e cel ce-ncununează în umbre ca acestea
o tinereţe trudnică şi o vîrstă a tihnei.

versală – este controlabilă („And keep the flame from wasting, by repose*", I. 87). De fapt, majoritatea trăsăturilor sau chiar a detaliilor ce fac parte din modelul idilic sînt cel puţin atinse – la modul flatant – de Goldsmith. Pustnicul studios al lui Pomfret devine aici un personaj modest, dedicat studiilor, integrîndu-se cu grijă în comunitate (II. 206-216 şi, de asemenea, „Amidst the swains to show my book-learned skill...**", I. 90). Folosirea detaliului concret este aproape *impusă* de model unui scriitor care – datorită structurii sale în mare măsură neoclasicistă – nu i-ar fi acordat prea mare atenţie. Am putea pomeni spre exemplificare tablourile auditive (II. 112-126 începînd cu „Sweet was the sound..." – „Blînd era sunetul...") sau descrierea cîrciumii din sat (II. 219-236), foarte înrudită cu apropierea meticuloasă a lui Cowper de lumea obiectelor. Vechile ştiri care circulă amintesc de orăşenii din *Faust I* şi de distanţa ce-i separă de „lumea largă". Atitudinea faţă de moarte este cea tipică (Voss lărgeşte această perspectivă) – dacă viaţa este naturală, atunci moartea vine blînd şi firesc („His heaven commences ere the world be past...***", I. 112). Este semnificativ faptul că nici Goldsmith, nici vreun alt scriitor idilic proeminent nu a considerat că acest model produce vreo ruptură formală ; dimpotrivă, lipsa unui sistem idilic este deseori echivalată cu o prăbuşire în haos : „Sunk are thy bowers in shapeless ruin all****" (I. 47).

Fără îndoială, în *The Deserted Village,* Goldsmith realizează – după cum s-a constatat adesea şi o dovedesc şi scurtele noastre comentarii asupra poeziei engleze idilizante de la mijlocul secolului al XVIII-lea – fuziunea totală între poezia georgiană şi cea topografică[4]. (Dacă şi în măsura în care o asemenea distincţie este

---

* Şi împiedică flacăra să se risipească, odihnind-o.

** Printre ciobănaşi să-mi arăt dibăcia deprinsă din cărţi

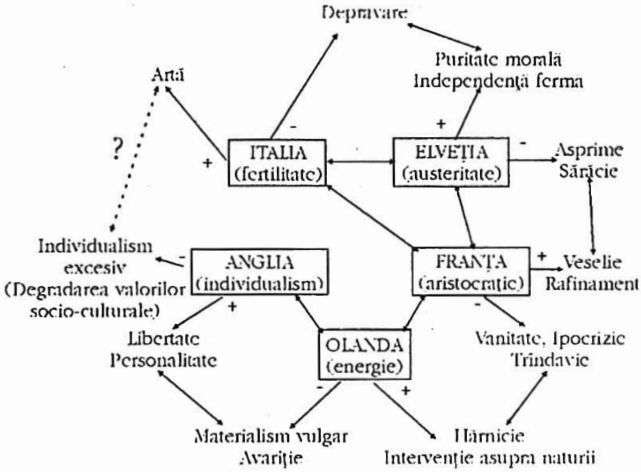
*** Paradisul începe unde se sfîrşeşte lumea...

**** Prăvălite sînt toate lăcaşele tale în ruine sfărîmate.

încă valabilă în ultimele trei decenii ale secolului.) Dar o astfel de fuziune n-ar fi fost cu putinţă fără utilizarea deliberată a unei structuri conceptual-metaforice, acceptată tot mai mult drept schiţă a unei societăţi alternative. Idila este departe de a reprezenta o atitudine pur conservatoare[4], funcţia sa fiind vădit ambivalentă – într-adevăr, în multe privinţe, s-ar putea spune că ea este înnoitoare, după cum am arătat mai înainte. Funcţia modelului idilic a fost, timp de cel puţin o sută de ani, mult mai specifică decît am tinde să credem astăzi, reducerea ei la nişte etichetări comode – cum ar fi „ordine utopică", „umanism conservator", „idealizare sentimentală"[5], – înseamnă în cazul romanului *The Deserted Village* ignorarea acelei opoziţii intense şi autentice dintre latura conservatoare şi cea înnoitoare, conducîndu-ne astfel spre o înţelegere greşită a marelui succes la publicul din acea vreme.

În *The Traveller*, Goldsmith îşi expune şi opiniile asupra naturii sentimentelor. Desigur, poemul poate fi citit la un nivel politico-economic (ca o trecere în revistă a celor mai acceptabile sisteme), dar cel puţin la fel de îndreptăţită este şi o lectură ce ar considera poemul (integrîndu-l în contextul operei lui Goldsmith) o *psychomachia*; trăsăturile atribuite fiecărei stări sînt, de fapt, atitudini esenţial-umane sau calităţi ale minţii[6]. Fiecare dintre acestea se ramifică în două atitudini extreme, dintre care una este mai mult sau mai puţin acceptabilă, iar cealaltă clar negativă. Fiecărei ramificaţii negative îi corespunde, ca o compensaţie antitetică, o ramificaţie pozitivă a unei trăsături majore din apropiere. Ceea ce rezultă de aici este un sistem de elemente din domeniul psiho-moral şi comportamental ce se controlează şi se echilibrează reciproc şi care, probabil, reprezintă modul de funcţionare a minţii umane. Acesta poate fi reprezentat grafic prin două cercuri concentrice. Cel interior: fertilitate (Italia) – austeritate (Elveţia) – aristocraţie (Franţa) – energie (Olanda) – individualism (Anglia). Cercul exterior reprezintă în fiecare caz dubla

specializare a trăsăturilor generale : artă, generozitate, abundenţă *vs.* depravare senzuală şi morală ; puritate morală, caracter ferm, independent *vs.* asprime, sărăcie (austeritate) ; veselie, rafinament, blîndeţea climei şi a manierelor *vs.* vanitate, ipocrizie, trîndăvie (aristocraţia), hărnicie, intervenţie creativă asupra naturii *vs.* materialism vulgar şi avariţie (energie) ; idealul de libertate şi personalitate *vs.* degradarea legăturilor sociale şi a valorilor culturale (individuaţie). Ultimul pol negativ poate fi privit ca fiind opus celui pozitiv, încheind din nou cercul. Pot fi stabilite şi alte opoziţii în cadrul cercului interior (v. fig.).



The Traveller

Chesterton schiţează o perspectivă asupra dezvoltării Angliei secolului al XVIII-lea, privită ca o evoluţie continuă, glorioasă, dar brutală, de-a lungul liniilor iluminismului capitalist : Herbert şi Vaughan, Dryden şi Pope, Swift şi Bolingbroke, Dr. Johnson şi Goldsmith, Burke şi Sir Walter Scott[7]. În opinia autorului, numitorul comun al tuturor acestor scriitori satirici răzvrătiţi este

recunoaşterea tacită a „veselei Anglii de odinioară" drept un concept ideal, pozitiv. Spre deosebire de majoritatea celor de mai sus, Goldsmith vede în modelul idilic imaginea unei posibile alternative, străduindu-se chiar să-i aproximeze funcţionarea virtuală, oferind în *The Vicar of Wakefield* cea mai detaliată analiză de acest fel. Lumea specifică, în *The Deserted Village* ia forma micii aşezări Auburn sau în *The Traveller* a unei *psychomachii*; ea reapare în capitolele de început ale romanului lui Goldsmith şi poate fi la rîndul său completată de cea prezentă în *She Stoops to Conquer or The Mistakes of a Night*, a cărei societate tihnită de boiernaşi de ţară şi săteni este astfel organizată încît erorile, confuziile şi obstacolele nu împiedică acţiunea, ci mai curînd o împing spre un deznodămînt oricum prestabilit. (Convenţiile comediei joacă într-adevăr aici un rol important, dar contextul operei lui Goldsmith favorizează o interpretare în termenii idilei.)

Chiar dacă încercarea de a reduce structura romanului *The Vicar of Wakefield* la simpla opoziţie sat-oraş se dovedeşte destul de naivă[8], nu e nevoie totuşi să ajungem la o interpretare mult prea sofisticată a acestei opere, considerînd-o pur satirică[9]. Evident, trebuie să observăm opoziţia dintre structura operei (care, odată cristalizată, devine independentă de intenţia iniţială[10]) şi atitudinea sau punctul de vedere al autorului. Acesta din urmă este, fără îndoială, ironic (sau chiar satiric), cel puţin în sensul că marchează distanţarea lui Goldsmith de naraţiune. Dar nu acest aspect ne preocupă în capitolul de faţă, ci, mai degrabă, semnificaţiile structurii povestirii în sine. Care nu sînt nici sentimentale, nici satirice; mai curînd, în tradiţie neoclasică, ţin de natura unei serii de probleme raţionale: ce se întîmplă cu idila în lumea binelui şi a răului? Cum supravieţuieşte ea efectelor timpului? Se poate adapta diverselor presiuni? Quintana remarcă pe drept cuvînt că relaţia dintre inocenţa şi înţelepciunea personajelor este esenţială pentru înţelegerea romanului.

În primele capitole ale romanului *The Vicar of Wakefield*, Goldsmith face subtile aluzii la fisurile ce vor duce, prin lărgirea lor treptată, la dispersarea societăţii şi, mai tîrziu, la dezastru ; la început, ele sînt nesemnificative : infatuarea şi încăpăţînarea lui Primrose, accesele de vanitate ale soţiei şi ale fiicelor sale, nesocotinţa lui George. Cu alte cuvinte, femeile din familie dispreţuiesc în secret idila, dorind să se alăture, triumfătoare, „lumii largi", în vreme ce Primrose o admiră prea mult, avînd pornirea vanitoasă de a se situa deasupra acestui univers mai vast. Mulţumirea de sine şi stilul său sentenţios trădează o conştiinţă de sine ce poate fi fatală idilei (după cum subliniază Schiller în nenumărate rînduri)[10]. Pe de altă parte, aceste aspecte relevă tocmai o naivitate benignă şi o credulitate ce dezarmează personajul în faţa *răului*.

Astfel, Goldsmith se confruntă direct cu problema unei posibilităţi reale de coexistenţă între idilă şi „lumea largă". De aici rezultă o relativă schimbare descriptivă, mergînd dinspre imaginea liniştitului cătun Auburn, cu atmosfera lui sănătoasă şi sigură (şi, desigur, o existenţă autonomă), pînă la nota de uşoară morbiditate a anturajului lui Primrose. Chiar şi cea mai flatantă aluzie la vecinătatea „lumii largi" tinde să scoată în relief fragilitatea unei lumi idilice, lipsite de tensiuni existenţiale ; din moment ce virtutea a sterilizat totul, cel mai neînsemnat microb poate căpăta o forţă cumplită. Ignorarea răului în izolata lume a lui Primrose o face vulnerabilă în faţa oricăror excese. (Din acest punct de vedere, după cum vom vedea mai tîrziu, este evident că romanul e înrudit cu poemul lui Goethe, *Hermann und Dorothea*.)

Dar nu vom urmări aici felul în care Goldsmith îl transformă treptat pe Marele Maestru al idilei în însuşi Iov, căruia, ca într-o „moralitate" medievală, Dumnezeu îi dă totul, pentru ca mai apoi să-l facă să piardă totul. Este însă interesant de observat că reacţia lui Primrose nu este niciodată una de apărare energică ; inevitabil, răspunsul său este retragerea cu încă un pas, restrîn-

gînd astfel universul unde acţionează regulile idilice, pînă cînd, în cele din urmă (capitolul XXIV), acesta nu mai depăşeşte marginile propriului suflet : idilismul se transformă în stoicism. Un bătrîn bolnav şi neputincios, în zdrenţe, abia ţinîndu-se pe picioare, avînd drept aşternut doar un braţ de paie, predică în adîncurile unei celule mizere şi întunecoase, printre feţele mute şi grosolane ale criminalilor de rînd, speranţa şi egalitatea. Pentru Goldsmith, aceasta este expresia ultimă a devitalizării idilei. Totuşi, dacă de la capitolul al XXX-lea încolo se observă o evoluţie ascendentă abruptă (cu schimbări atît de rapide ale soartei şi atît de simetrice faţă de declinul anterior, încît nu putem – cu riscul de a părea ridicoli – să nu privim textul ca pe o „moralitate" demonstrativă), aceasta *nu* se datorează pasivităţii sau indiferenţei lui Primrose, ci lui Sir William Thornhill (Mr. Burchell)[11].

Povestea acestuia din urmă este spusă o dată în capitolul al III-lea şi, ulterior, mai pe larg, în piesa *The Good-Natured Man*, unde Sir William apare sub numele Honeywood. Nepriceperea în materie financiară are, desigur, un rol întîmplător în destinul tînărului. Importante rămîn dragostea şi generozitatea risipite fără discernămînt de acest(e) personaj(e), amabilitatea sa (lor) extremă – tocmai de aceea condamnabilă. După această experienţă, Thornhill devine în aparenţă morocănos, dar în realitate îşi păstrează inima de aur – precum Jarvis din *The Good-Natured Man* şi Black Man[12] din *Citizen of the World* –, temperîndu-şi, de fapt, virtutea şi bunătatea. Concluzia lui Goldsmith este că bunătatea se află într-o relaţie intimă cu puterea : poate supravieţui numai dacă este puternică, dar este puternică doar prin delimitarea precisă a posibilei sale sfere de acţiune, prin moderarea exceselor, prin autocontrol. Mai mult, *The Vicar of Wakefield* introduce sensuri mai nuanţate, transformînd diagrama oarecum abstractă a celor două poeme într-un tablou mai realist. Mai exact, corecteză ideea de idilă văzută ca o împletire clasică a virtuţii şi temperanţei şi dovedeşte că o alternativă via-

bilă s-ar apropia mai curînd de ritmurile şi de structurile naturale decît de vechile modele abstracte. În aceeaşi direcţie, un critic mai puţin rigid ar putea găsi comentarii similare în operele lui Goldsmith. Să ne oprim, fie şi în treacăt, asupra acestui aspect : dacă în *The Vicar of Wakefield* discuţia mecanismelor idilei se poartă în termenii moralei personale, totuşi, în altă parte, sînt pomenite încă două moduri de spargere a contextelor specifice. Astfel, concluzia poemului *The Traveller* poate fi considerată definitorie pentru dimensiunea *politică* a unei asemenea rupturi ce se datorează individualizării excesive, disoluţiei relaţiilor naturale (dragoste, datorie, onoare, respect) şi înlocuirii acestora cu cele artificiale ale bogăţiei şi legii[13]. Latura economică a aceluiaşi proces este menţionată în partea a II-a din *The Deserted Village* şi în capitolul al XIX-lea din *The Vicar of Wakefield* (teoria economică expusă la han de dr. Primrose) : afluenţa excesivă, obsesiile societăţii de consum, concentrarea economică a pămîntului (politica „îngrădirilor" – *enclosures*) vor transforma ţara într-un deşert, în vreme ce comerţul extern (considerat într-un fel nociv) va contribui la polarizarea bogăţiei. Totuşi, urmărind aceste coordonate, nu s-ar spune că înaintăm prea mult în analiza asupra idilei : Goldsmith era mult prea influenţat de Dr. Johnson pentru a fi cît de cît democrat ; el dispreţuieşte în egală măsură atît „elita", cît şi „mulţimea". De fapt, Primrose este consecvent atunci cînd idealizează clasele de mijloc, considerîndu-le singurele păstrătoare ale libertăţii, în interiorul lor supravieţuind arta, înţelepciunea şi virtutea (cap. XXX) – acest fapt este în perfectă concordanţă cu definiţia restrictivă şi într-o oarecare măsură, nesatisfăcătoare dată idilei. Probabil ar trebui să ne oprim mai îndeaproape la *The Vicar of Wakefield*, operă ce extinde în sens realist problematica naturii lumii idilice în interiorul societăţii secolului al XVIII-lea şi, totodată, oferă o imagine a sa uşor deviantă. Impactul cu realitatea, cît şi caracterul său idilic incomplet duc la istovirea şi înfrîngerea unui asemenea univers.

Tobias Smollett

Romanul lui Smollett, *Humphry Clinker*[11] este (alături de *Tom Jones*) unul dintre cele mai reuşite şi mai tipice exemple de înţelegere a idilei de către iluminismul englez. Autorul nu evită complexităţile şi trece dincolo de simpla ilustrare a lumii unor senini boiernaşi de ţară şi a supuşilor lor mulţumiţi. Subiectul principal al romanului îl constituie lunga poveste a încercărilor lui Bramble de a scăpa de necazurile ce se abat asupra lui şi de a reveni la pacea şi liniştea de dinainte.

Astfel, Matthew Bramble este asaltat de necazuri şi nelinişti, cît şi de – culmea persecuţiilor ! – necesitatea de a călători, de a-şi schimba obiceiurile şi decorul. De-a lungul întregului roman, nu face altceva decît să se plîngă de locurile unde ajunge ; toate elementele satirice din roman izvorăsc din nerăbdarea şi acreala prost-dispusului Bramble. Atitudinea sa tipică faţă de orice fel de acţiune este exprimată chiar de la începutul cărţii (în scrisoarea din 17 aprilie, către dr. Lewis) :

> „My confinement is the more intolerable as I am surrounded with domestic vexations (...) I am conscious of no sins that ought to entail such family-plagues upon me – why the devil should not I shake off these torments at once ? I an't married to Tabby, thank Heaven ! nor did I beget the other two : let them choose another guardian ; for my part I an't in a condition to take care of myself ; much less to superintend the conduct of giddy-headed boys and girls*" (p. 9).

---

* Şederea mea în pat mi-a ajuns de nesuferit, fiindcă sînt asaltat de necazuri familiale (...) Şi totuşi nu mă ştiu vinovat de vreun păcat care să trebuiască plătit cu asemenea calamităţi familiale. De ce dracu nu mă descotorosesc eu de toate necazurile astea dintr-o dată ? Doar nu-s însurat cu Tabby, slavă Domnului ! şi nici nu i-am născut eu pe ceilalţi doi ! n-au decît să-şi aleagă alt tutore ; eu singur şi nu-s în stare să-mi port mie de grijă, cu atît mai puţin să am grijă de purtarea unor

Aproape că am putea recunoaşte aici o variantă umoristică şi casnică a lui *Faust* – într-o asemenea măsură se chinuie personajul să ajungă într-o situaţie idilică în stare să-l mulţumească. Am putea spune chiar că tendinţa interioară – esenţială la Faust – de a distruge idila există într-o formă minimalizată şi la Matthew Bramble. Ipohondria lui morocănoasă l-a împiedicat să se bucure de acea pace spirituală (şi chiar de cea trupească), pe care ar fi fost îndreptăţit să o pretindă atît pentru el, cît şi pentru ceilalţi. Pe de altă parte, Smollett observă cu maximă subtilitate cît de bine se integrează un individ bolnăvicios în lumea idilei.

E momentul să facem şi cîteva remarci generale. În principiu, nici boala, nici moartea bruscă nu sînt tipice pentru idilă, unde sfîrşitul este paşnic şi senin, la o vîrstă înaintată, o stingere lentă, firească, fără convulsii. Totuşi, poate să apară convalescenţa, cu o notă de optimism şi lîncezeala sa inevitabilă. Evident, de la convalescenţă la sănătate şubredă nu mai e decît un mic pas: în timp ce prima presupune o prognoză sigură de însănătoşire (şi, de aceea, un motiv în plus de optimism), în cea de a doua, viitorul este ambiguu, o uşoară boală cronică evoluînd cu schimbări minime în timp. Dacă viaţa este doar boală şi suferinţă într-o vale a plîngerii, atunci cea idilică este cu siguranţă o convalescenţă sau o stare bolnăvicioasă. Cu alte cuvinte, văicărelile cronice nu sînt decît semnul unui rău „idilic", ele nu au nimic din violenţa, durerea şi agonia unei boli acute. Dacă adaugăm aici şi ipohondria, imaginea devine mai completă şi mai adevărată. Din punct de vedere psihologic, este aproape previzibil faptul că omul idilic, sănătos şi paşnic, lipsit de griji şi suferinţe reale îşi va *inventa* boli care, altfel, n-ar avea nici o şansă să pătrundă în lumea sa. El are întotdeauna posibilitatea de a specula pe seama unor necazuri mărunte, sentimentele sale nu sînt

băieţi şi fete zănatece (Tobias Smollett – *Călătoriile lui Humphrey Clinker*, Univers, Bucureşti, 1971, trad. de Costache Popa, pp. 17–18).

niciodată obligate să se canalizeze într-o anumită direcţie şi, de aceea, sînt libere să se concentreze asupra celor mai mici semnale din partea trupului. Nu-şi foloseşte inteligenţa pentru a lua decizii importante – de aceea se poate concentra cu uşurinţă asupra analizării şi explicării amănunţite a limbajului trupului. În scrisoarea din 30 aprilie, tînărul Melford îşi caracterizează astfel unchiul :

„What tickles another would give him torment ; and yet he has what we may call lucid intervals, when he is remarkably facetious – Indeed, I never saw a hypochondriac so apt to be infected with good-humour. He is the most risible misanthrope I ever met with. A lucky joke, or any ludicrous incident, will set him a-laughing immoderately, even in one of his most gloomy paroxysms ; and, when the laugh is over, he will curse his own imbecility. In conversing with strangers, he betrays no marks of disquiet. He is splenetic with his familiars only ; and not even with them, while they keep his attention employed ; but when his spirits are not exerted externally, they seem to recoil and prey upon himself.*" (p. 55).

Descrierea lui Melford este perfect lucidă şi corectă – îi scapă doar faptul că aceste procese sînt determinate de logica internă a personajului, de un surplus de energie cognitivă ce trebuie folosită în vreun fel.

Ceea ce pe gîdilă pe altul pe el îl supără şi, cu toate acestea, are ceea ce am putea numi perioade normale, cînd e neaşteptat de glumeţ. Într-adevăr, n-am întîlnit niciodată un ipohondric atît de gata să se molipsească de bună dispoziţie. E cel mai hazliu mizantrop pe care l-am cunoscut. O glumă izbutită sau o întîmplare caraghioasă îl fac să rîdă peste măsură, fie şi în cea mai teribilă criză de descurajare, şi cînd termină cu rîsul, se blestemă că-i un imbecil. Cînd vorbeşte cu străinii, nu trădează nici un semn de neliniişte. E morocănos numai cu ai lui şi nici cu ei cît timp reuşesc să-i ţină atenţia încordată ; dar dacă buna dispoziţie nu-i vine dinafară, atunci starea lui se schimbă în proastă dispoziţie şi-l macină (Smollett, *op. cit.*, pp. 62–63).

În plus, perfecţiunea pare întotdeauna uşor periculoasă pentru universul idilic, oarecum suspectă şi subversivă. Sănătatea perfectă nu face excepţie de la această regulă – şi, totuşi, boala e şi mai hotărît respinsă, pentru că introduce disconfortul, agitaţia şi un fel de situaţie limită. Ipohondria este o modalitate aproape ideală de a ieşi din această dilemă. Ea reface echilibrul boală-sănătate, fără a deteriora sănătatea altfel decît la un nivel psihologic. Este pedeapsa în absenţa vinovăţiei. Are toate avantajele unei boli şi este scutită de mizeriile ei. În interiorul acestei lumi, ipohondria este un substitut perfect acceptabil al pornirii autodestructive, dorinţă de moarte – îmblînzită şi, de aceea, potrivită punerii ei în circulaţie de personalitatea idilică.

Bolnăviciosul şi ipohondrul nu sînt – din punct de vedere structural – în dezacord cu lumea idilică ; mai mult chiar, prezenţa lor ca artificii stilistice este de dorit. Ei intră în *categoria* excentricilor inofensivi, mofturoşi, bizari, inteligenţi şi capricioşi. Acest tip de personalitate are, de fapt, un mare potenţial creativ pe care însă se hotărăşte să-l folosească diferit. O înţelepciune subconştientă le spune că utilizarea totală, nediferenţiată a unui asemenea potenţial nu poate duce decît la distrugere – cel puţin în măsura în care orice activitate creativă este însoţită de distrugere. Faust este un exemplu tipic al ignorării acestui avertisment – dintr-un *eidyllophiles* se transformă într-un *eidylloclastes*. Excentricul recurge la o strategie subtilă pentru a devia cursul impetuos al energiei sale creative în mai multe direcţii diferite. În loc să accepte creşterea rapidă şi devastatoare a unei creaţii orientate într-o singură direcţie, alege zonele de margine şi risipirea. Pentru a rămîne fidel sieşi şi mediului social pe care-l iubeşte, devine ciudat şi ridicol. Excentricitatea este un fel de sacrificiu automutilant – numai că, repet, totul se produce în cadrul unei armonii idilice. Principalul scop este evitarea perfecţiunii care se presupune a fi demonică. Se atenuează Spiritul

(*Geist*), pentru a se păstra Sufletul (*Seele*). Un excentric trebuie să fie ridicol prin definiţie – de dragul ritmurilor naturale, în favoarea cărora *renunţă* la privilegii, devine nenatural. El nu va accepta niciodată ideea că o personalitate prometeică constituie antiteza naturală a unei lumi idilice şi că tensiunea ce rezultă din confruntarea lor face parte dintr-o mai largă „armonie a lumilor". Eroismul şi mobilitatea sa spirituală se întorc împotriva lui. (Vom descoperi că astfel de personaje sînt mai frecvente în operele de mai tîrziu ale idilismului „jucăuş" : Lamb, Carlyle, Hoffmann, Jean Paul.)

Este evident că ipohondrul exercită o acţiune similară celei a excentricului asupra întregii sale personalităţi – însă numai asupra sănătăţii sale. Excentricul îşi creează o *mediocritate artificială*. Ipohondrul îşi creează o boală artificială. Amîndoi încearcă să tempereze ceva : unul – creativitatea, celălalt – sănătatea. Amîndoi se află la graniţa idilei, nişte creaturi naturale la modul convenţional, chinuindu-se să atingă o normalitate ce se va dovedi – măcar în parte – o caricatură ; amîndoi au un uşor sentiment de insecuritate, sînt întotdeauna în alertă, să nu-şi piardă mult rîvnitul loc în societate. Dar, de asemenea, amîndoi sînt amabili şi plăcuţi, dacă nu de altceva, atunci măcar pentru că nu doresc să urce în ierarhia socială, ci să coboare. Ei nu sînt niciodată în competiţie cu nimeni, ci dimpotrivă.

Matthew Bramble aparţine acestei vaste familii. E adevărat că, abia la sfîrşitul romanului, se întoarce pe deplin la poziţia sa „statică", la idilismul pur. El este, pe de o parte, un Allworthy provocat, care caută să fie lăsat în pace. Dar, în acelaşi timp, are ceva dintr-un Faust comic, în sensul că trece prin diferite mode şi cercuri, doar pentru a se declara nemulţumit de ele şi a le respinge pe rînd. Refuză orice fenomen în stare să pună în pericol individualitatea :

„the mob is a monster I never could abide, either in its head, tail, midriff, or members ; I detest the whole of

it as a mass of ignorance, presumption, malice and brutality ; and in this term of reprobation, I include, without respect of rank, station or quality, all those of both sexes, who affect its manners, and court its society.*" (p. 40).

Ceva mai tîrziu, într-o discuţie cu nepotul său, este şi mai explicit :

„the mixture of people in the entertainments of this place was destructive of all order and urbanity ; that it rendered the plebeians insufferably arrogant and troublesome, and vulgarized the deportment and sentiments of those who moved in the upper spheres of life**" (p. 57).

Localitatea Bath nu este acceptată nici măcar drept substitut al unui univers idilic, deoarece aici se produc întîlniri şi se stabilesc relaţii sociale (pe care Bramble le găseşte, de fapt, plăcute) ce afectează caracterul *structural* al vieţii idilice. Pentru personajul menţionat, egalitarismul şi dezordinea sînt negative, indiferent de consecinţele pozitive pe care, de altfel, le-ar putea avea. Cînd e vorba de Londra, eroul nu mai găseşte nici măcar circumstanţele atenuante ale unor posibile consecinţe pozitive indirecte : „In short, there is no distinction or subordination left, the different departments of life are jumbled together***" (p. 103), şi, mai departe :

---

* fiindcă gloata este un monstru căruia niciodată n-am să-i pot suferi nici capul, nici coada, nici măruntaiele şi nici membrele. O detest în întregime ca pe o masă de ignoranţă, aroganţă, răutate şi sălbăticie şi în termenul meu de dezavuare îi includ pe toţi cei de ambe sexe care se dau după felul ei şi se complac în societatea sa, fără să ţină seamă de rangul, de poziţia sau de situaţia lor (Smollett, *op. cit.*, p. 48).

** împestriţarea de oameni de tot soiul în distracţiile din acest loc strică ordinea şi buna-cuviinţă ; din pricina asta, plebeii sînt nesuferit de aroganţi şi obraznici, înjosind ţinuta şi sentimentele celor ce se învîrt în sferele înalte ale societăţii (*ibid.*, p. 64).

*** Pe scurt, nu mai există nici o deosebire şi nici o ierarhie. Felu-ritele sectoare ale vieţii sînt amestecate una cu pămîntul (*ibid.*, p. 109).

„All this tumult and hurry; one would imagine they were impelled by some disorder of the brain, that will not suffer them to be at rest.*" (p. 103).

Mirosul – s-ar părea – este cel de-al doilea motiv principal de respingere a societăţilor urbanizate, total nepotrivite pentru cel ce caută idila. O ilustrare tipică a frecventelor agresări olfactive menţionate de Bramble poate fi găsită în scrisoarea datată 8 mai:

„It was, indeed, *a compound of villainous smells*, in which the most violent stinks, and the most powerful perfumes, contended for the mastery. Imagine to yourself a high exalted essence of mingled odours, arising from putrid gums, imposthumated lungs, sour flatulencies, rank arm-pits, sweating feet, running sores and issues, plaisters, ointments, and embrocations, hungary-water, spirit of lavender, assa foetida drops, musk, hartshorn, and sal volatile; besides a thousand frowzy streams, which I could not analyse. Such, O Dick! is the fragrant aether we breathe in the polite assemblies of Bath – Such is the atmosphere I have exchanged for the pure, elastic, animating air of the Welsh mountains**" (pp. 75- 76).

Aici, ca şi în alte părţi, mirosul îndeplineşte doar o funcţie sinecdotică. În esenţă, opoziţia stabilită în pasajul

---

* Peste tot nu-i decît zgomot şi grabă. Ţi-ar veni a crede că sînt împinşi de cine ştie ce tulburare a creierului care nu-i lasă să stea liniştiţi (Smollett, *op. cit.*, p. 109).

** Era, de fapt, un amestec de mirosuri infame, în care cele mai puternice putori şi cele mai tari parfumuri se luptau pentru supremaţie. Închipuieşte-ţi o esenţă concentrată la maximum de duhori amestecate, provenite din gingii putrede, plămîni purulenţi, rîgîieli înăcrite, subsori răumirositoare, picioare transpirate, plăgi purulente şi scurgeri, cataplasme, pomezi şi frecţii, parfum unguresc, spirt de lavandă, picături de asafetidă, mosc, amoniac şi săruri volatile, pe lîngă mii de emanaţii stătute pe care n-am mai putut să le analizez. O Dick! aşa e înmiresmatul eter pe care îl inhalăm în adunările elegante din Bath. Asta e atmosfera pe care am schimbat-o cu aerul sănătos, înviorător din Munţii Wales (*ibid.*, p. 82).

de mai sus este tot cea dintre unitate şi diviziune, sinteză şi analiză, întreg organic şi „compozit" („compus", „amestec"), în sfera relaţiilor om-natură. Probabil, a fost ales mirosul pentru că e simţul cel mai greu de controlat de către raţiune, cu neputinţă de analizat, reacţionînd imediat la stimulii exteriori ; deci – continuă demonstraţia – dacă acest simţ va fi ofensat prin diviziune şi amestecuri nepotrivite, aceasta va constitui un simptom decisiv al corupţiei ce domneşte în lume. Mirosul este în relaţie cu cel mai pur şi mai subtil element, cel mai puţin poluat, se presupune – poluarea sa reprezintă un comentariu implicit, dar evident adresat lumii fizice în întregul ei, devastate de omul non-idilic. Totuşi, mirosul este doar o ilustrare provocatoare şi împinsă la extrem. O confruntare amănunţită a relaţiilor fizice dezirabile şi indezirabile (pentru Bramble) este prezentată în scrisoarea din 8 iunie (una dintre cele mai bune scrise vreodată în limba engleză, din punctul de vedere al gustului desăvîrşit, al preciziei invectivelor şi al expresiei şfichiuitoare). De data aceasta nu mai e vorba de folosirea unui *singur* simţ ca purtător al sarcasmului, ci mai degrabă de ceea ce s-ar putea numi un *univers ingestiv* al omului ca întreg, văzut ca aspect esenţial al comunicării cu mediul. E adevărat însă că Bramble n-a depăşit încă primele etape ale încercării de a-şi defini modelul idilic : el manevrează categoriile mai largi – rural *vs.* urban, rural fiind termenul generic pentru care idilicul constituie aspectul specific. Totuşi, după respingerea oraşului (Bath – Londra), acest moment marchează un uriaş pas înainte.

Trăsăturile sînt dispuse antitetic. (Astfel : „At Brambleton-hall, I have elbow-room within doors*" *vs.* „I am pent up in frowzy lodgings, where there is not room enough to swing a cat**" şi, în continuare, „and breathe

---

* la Brambleton-hall am spaţiu mult în casă (Smollett, *op. cit.*, p. 145).

** sînt silit să stau într-o locuinţă neaerisită în care n-ai loc nici măcar să te învîrţi (*ibid.*, p. 146).

a clear, elastic, salutary air*" *vs.* „and I breathe the streams of endless putrefaction**". Acelaşi lucru e valabil şi pentru somn, zgomote, apă, diverse mîncăruri etc.) Tipul de gîndire al lui Bramble – e important de subliniat acest lucru – este deja pe de-a-ntregul idilic. Şi aceasta prin felul în care descrie lumea, văzînd-o ca pe o sumă de obiecte mici, dar bine conturate şi autonome, fiecare întreţinînd o relaţie individuală şi oarecum intimă cu ego-ul central care le reflectă. (O tehnică dezvoltată mai tîrziu de Cowper, Voss şi alţii.) Mai mult, numeroasele detalii oferite de Bramble sînt caracterizate prin două serii de atribute : prima – subliniază substanţialitatea şi integritatea, cea de-a doua – relaţia pe care personajul o stabileşte cu ele („Malţ făcut de mine", „propria-mi voinţă", „cuptorul meu", „terenul meu" şi încă alte cîteva sintagme de acest fel, în acelaşi paragraf). Detaliile londoneze apar ca un element de contrast, ele căpătînd de asemenea două serii de trăsături : una dintre ele este generalitatea şi depersonalizarea („carnea lor de vită", „pîinea lor... cotletele lor" etc.), cealaltă este prezenţa *mineralului*, ideea nemărturisită fiind că mineralele sînt un semn al morţii („mixed up with chalk, alum and bone-ashes***"). Mineralele nu pot apărea în goliciunea lor urîtă, atîta vreme cît sînt cuprinse într-o unitate mai largă, organică şi, deci, supraminerală. Smollett vede în existenţa individuală a mineralelor o dovadă a distrugerii unui sistem viu, după cum scheletul reprezenta pentru mentalitatea medievală o imagine a morţii. Ba chiar se chinuie să expună această idee cît se poate de clar, după cum o dovedesc aceste afirmaţii paralele : „the refuse fattens my pigs, that are destined for ham and bacon****" (integrarea rămăşiţelor organice în ciclul de viaţă organic)

---

* respir un aer curat, uşor sănătos (Smollett, *op. cit.*, p. 145).

** trag în piept vaporii de putregaiuri fără de sfîrşit (*ibid.*, p. 146).

*** sînt amestecate praf de cretă, piatră acră şi cenuşă de oase (*ibid.*, p. 147)

**** iar zerul îmi îngraşă porcii hărăziţi pentru şuncă şi slănină (*ibid.*, p. 146).

vs. „Human excrements is the least offensive part*" din apa Londrei, în comparaţie cu „drugs, minerals and poisons**" (pp. 140–145).

Totuşi, pînă acum ne-am putut da seama că Bramble înaintează periculos spre un sentimentalism preromantic găunos ce coboară direct din platitudinile horaţiene din secolul al XVII-lea şi începutul secolului al XVIII-lea. Punctul culminant pe care-l atinge în această direcţie îl constituie probabil *Oda* dedicată rîului Leven, ataşată scrisorii din 28 august – o colecţie de platitudini, de la „peşti aurii" care „sparg în mii de fărîme cristalul apei", la laudele greu de imaginat ale „Voioşiei", „credinţei străvechi", „hărniciei", mergînd pînă la hotărîre patriotică, războinică. Este evident că întregul episod scoţian descrie o mişcare dinspre idilă spre pastorală. Aceasta din urmă este uneori înţeleasă ca un simplu decor :

„The river Clyde, above Glasgow, is quite pastoral ; and the banks of it are everywhere adorned with fine villas. From the sea to its source, we may reckon the seats of many families of the first rank, such as...***" (p. 325).

Dar atitudinea obişnuită este cea de aprobare entuziastă şi de acceptare totală a pretenţiilor de supremaţie exprimate de Britania de Nord :

„This country is justly stiled the Arcadia of Scotland ; and I don't doubt but it may vie with Arcadia in every thing but climate. – I am sure it excels it in verdure, wood and water.****" (p. 300).

---

* excrementele omeneşti sînt părţile cele mai inofensive (Smollett, *op, cit.*, p. 147).

** drogurile, minereurile şi otrăvurile (*ibid.*, p. 147).

*** Rîul Clyde, mai sus de oraşul Glasgow, este chiar idilic, iar malurile lui pretutindeni sînt împodobite cu vile minunate. De la mare şi pînă la izvoarele lui putem admira aşezările multor familii de mîna întîi, ca acele... (*ibid.*, p. 328).

**** Regiunea este pe drept cuvînt supranumită Arcadia Scoţiei şi nu mă îndoiesc că se poate lua la întrecere cu Arcadia în toate privinţele afară de climă. Sînt încredinţat că o depăşeşte în verdeaţă, pădure şi apă (*ibid.*, p. 303).

Obiceiurile pămîntului se bucură de acelaşi respect : „Our landlord's house-keeping is equally rough and hospitable, and savours much of the simplicity of ancient times.*" (p. 292).

În ciuda acestor efuziuni sentimentale şi a altor izbucniri asemănătoare, Bramble se simte în Scoţia profund înstrăinat ; tonul descrierilor sale este sec şi obiectiv, admiraţia şi uimirea sînt provocate tocmai de caracterul *exotic* al oamenilor şi locurilor. Oricît de mult ar critica Bramble Londra, aceasta e lumea în care se implică, în timp ce între el şi Scoţia nu există legături vizibile. Poate admira acel ţinut îndepărtat tocmai pentru că-i este străin.

De acum, lunga experienţă se apropie de sfîrşit. Bramble a investigat spectrul vast al potenţialităţilor umane pe care le are la dispoziţie : de la „urbanizarea extremă" din Londra – Bath, pînă la naturaleţea patriarhală a Scoţiei şi se întoarce acasă, atît în sensul figurat, cît şi în cel propriu al expresiei. Admiraţia pentru o Scoţie aspră, naturală şi majestuoasă este, de aceea, mai uşor de înţeles : reprezintă o simplă replică la lumea urbană. Idila apare ca un compromis raţional şi armonios între cele două extreme şi Bramble nu mai are nevoie să ofere detalii, din moment ce ansamblul atitudinilor sale anterioare, precum şi dorinţa de a se întoarce îi definesc cît se poate de clar alegerea. Dar, dacă astfel, dimensiunea „fizică" a universului idilic este deja stabilită, corespondenţa din ultimele două luni va defini dimensiunea morală a modelului idilic, aşa cum o înţelege Smollett.

Prototipul idilic al romanului nu este Bramble, ci mai curînd Charles Dennison „who has really attained that pitch of rural felicity, at which I have been aspiring these twenty years in vain**" (p. 390). Autorul nu se mulţumeşte cu prezentarea evidentelor cauze tempera-

* Gospodăria gazdei noastre este pe cît de primitivă pe atît de primitoare şi vădeşte mult simplitatea timpurilor străvechi (Smollet, *op. cit.*, p. 295).

** Care a dobîndit într-adevăr acel grad de fericire rustică, la care năzuiesc eu zadarnic de douăzeci de ani încoace (*ibid.*, p. 390).

mentale ale burlăciei, ci face mereu aluzie la ea, uneori folosind tehnica juxtapunerii sintactice : o propoziţie imediat următoare se referă la soţia lui Dennison, sugerînd faptul că familia este un element esenţial al lumii idilice. Altfel :

„The objects he had in view, were health and body, peace of mind, and the private satisfaction of domestic quit, unallayed by actual want, and uninterrupted by the fears of indigence. He was very moderate in his estimate of the necessaries, and even of the comforts of life. He required nothing but wholesome air, pure water, agreeable exercise, plain diet, convenient lodging, and decent apparel.*" (p. 391).

Capacitatea sa de a demonta profeţiile unui dezastru economic ce apasă asupra oricărui gentleman de ţară se bazează pe două aspecte : absenţa orgoliului (dintre toate patimile „that which most effectually perverts the faculties of understanding**") şi independenţă (atunci cînd îşi organizează domeniul într-un sistem închis, viabil, aproape izolat de circuitul „lumii largi"). Povestea progresului lui Dennison, aşa cum este ea reprodusă în scrisoarea din 11 octombrie, se bazează la rîndul său pe două strategii importante. Prima este economia – exprimată în principal prin refuzul exceselor şi al risipei, fiind astfel o strategie a contradicţiei, a concentrării pe eliminare, cea de-a doua este alegerea atentă a unor prieteni oneşti şi de încredere, fiind deci una a expansiunii precaute. După ce gospodăria a fost redusă la dimensiuni rezonabile, devenind uşor de administrat, ea poate cu uşurinţă să-şi găsească unităţi înrudite, for-

* Ţelurile pe care le aveau în vedere erau sănătatea trupească, pacea sufletească şi mulţumirea intimă a tihnei casnice, fără să fie umbrite de lipsuri reale sau întrerupte de temeri de sărăcie. A fost foarte cumpătat în aprecierea strictului necesar al vieţii şi chiar al buneistări. N-a cerut nimic decît aer curat, apă de izvor, activitate plăcută, hrană simplă, locuinţă comodă şi îmbrăcăminte decentă (Smollett, *op. cit.*, p. 391).

** este cel ce falsifică cu desăvîrşire facultăţile intelectuale (*ibid.*, p. 392).

mînd astfel un nou circuit, autonomia sa trebuind să fie discutată de acum încolo în cadrul unui nou tip de interdependenţă. Relaţiile sociale astfel create se bazează mai curînd pe necesităţi morale decît pe cele economice, ele nu contribuie la uniformizare, ci, mai curînd, scot în relief personalităţile individuale aşa cum sînt.

Bramble îl acceptă în mod explicit pe Dennison drept model şi maestru, atît la un nivel teoretic, cît şi devenind (indirect) un membru al familiei sale. Relaţia maestru – ucenic devine din ce în ce mai clară atunci cînd Bramble (după cum povesteşte în scrisoarea din 26 octombrie) joacă un rol esenţial în salvarea şi transformarea lui Baynard într-un idilic gentleman de ţară. Operaţia pare să reitereze acţiunea formativă exercitată de Dennison asupra lui Bramble – într-adevăr, ea constituie „capodopera" acestuia din urmă, examenul de maturitate idilică. (Ultima sa scrisoare din roman, din 20 noiembrie, se referă în primul rînd la „punerea pe linie de plutire" a lui Baynard.) De aici înainte, discipolul a ajuns la maturitate şi, la rîndul său, poate deveni nucleul unei dezvoltări ulterioare.

S-a şi vindecat, nu mai e un bolnăvicios („I am disposed to bid defiance to gout and rheumatism*" – p. 413). Bramble s-a convins că, în cele din urmă, expediţia sa a însemnat un succes – şi asta pentru că a reprezentat o formă de acţiune :

> „I am persuaded that all valetudinarians are too sedentary, too regular, and too cautious – We should sometimes increase the motion of the machine, *to unclog the wheels of life* ; and now and then take a plunge amidst the waves of excess, in order to case-harden the constitution.**" (p. 413).

---

* sînt gata să desfid guta şi reumatismul (Smollett, *op. cit.*, p. 412).

** Sînt încredinţat că toţi ipohondrii sînt prea sedentari, prea exacţi şi prea prudenţi. Ar trebui din cînd în cînd să accelerăm mişcarea maşinii, *să ridicăm frîna de pe roţile vieţii* şi din cînd în cînd să înotăm în valurile abuzului cu scopul de a ne căli organismul. (*ibid.*, p. 412).

Desigur, e o explicaţie simplificatoare. După cum am văzut la sfîrşitul romanului, caracterul său activ este compensat de o pasivitate asumată. Rezultatul este o mai bună *adaptare* la lumea idilică ; Bramble descoperă că surplusul său de energie (creatoare) ce se întorcea asupra sa (pentru a menţine idila) poate fi canalizat în diverse moduri – cu alte cuvinte, că sistemul idilic poate asimila fără probleme cel puţin o parte din această energie.

Seria experienţelor non-idilice pretinde un personaj care nu aparţine în totalitate modelului, ocupînd o poziţie de margine, el va fi în stare să se confrunte cu lumea exterioară. În această categorie intră, desigur, ipohondrii şi excentricii. Bramble scapă de elementele non-idilice, purificînd şi lumea din jurul său, în sensul că alege acea parte a universului unde se poate reface modelul dorit, condamnînd tot restul la o non-existenţă (subiectivă).

Pe drept cuvînt, s-a arătat de mai multe ori că romanul lui Smollett are o structură metaforică, observîndu-se că evoluţia sa este spre vindecare şi reconciliere. Dar ar fi o simplificare eronată să pretindem că această mişcare este lineară, „de la negativ la pozitiv, de la pasiv la activ"[15]. De asemenea, s-ar părea că sînt necesare caracterizări mai specifice decît simpla opoziţie dintre primitivism şi lux[16] sau dintre „urmărirea cu tenacitate a intereselor economice" şi ruralismul ordinii augustane[17], pentru a arăta cum funcţionează procesul de vindecare şi schimbare. În studiul său aproape exhaustiv asupra lui *Clinker*, P. G. Boucé consideră că maniera cea mai nimerită de abordare a complexităţilor romanului ar fi o analiză pe trei nivele (socio-economic, psihologic şi moral). Din nefericire, un astfel de demers nu e satisfăcător, o secţiune pe verticală nefiind mai fericită decît cea tradiţională, pe orizontală. Unitatea cărţii (o recentă descoperire a criticii !) se pierde din nou cînd, de fapt, ar trebui să ne dăm seama cu relativă uşurinţă că realităţile socio-economice surprinse de Smollett nu sînt doar ale timpului său ci, mai curînd, o constantă a spiritului său, transfigurînd părţi ale lumii

existente şi ale uneia imaginate. Într-o ultimă secvenţă din roman, Smollett afirmă că numai un construct socio-economic dublat de valori psihologice şi morale poate fi satisfăcător. Societatea în sine este imperfectă. Organicitatea – ce ne oferă o cheie a înţelegerii textului – poate fi realizată doar printr-o măsură a renaşterii spirituale. (Etimologia numelor lui Clinker prezintă un interes secundar.) Romanul *The Expedition of Humphry Clinker* este, de fapt, o expediţie *în căutarea* lui Humphry Clinker. Recuperarea unui fiu îl face pe Bramble „întreg" : şi-a stabilit acum un loc precis într-un lanţ de continuitate biologică şi este destul de ferm înrădăcinat în contextul său social şi natural redescoperit. Pentru că nu mai este steril, poate să devină un centru al universului său. Tovarăşii săi de călătorie au o evoluţie similară ; se integrează în noua societate : capătă semnificaţie ca parte a acesteia şi, la rîndul lor, aduc un plus de vitalitate. Fie că îi considerăm pe Lydia, Win, Tabitha şi pe ceilalţi variante ale lui Bramble (sau personaje ce-l pun în evidenţă)[18] sau sateliţi într-o nebuloasă ce pînă la urmă îşi găseşte o structură, concluzia noastră va rămîne aceeaşi : sîntem martorii naşterii unei *societăţi* normale şi mult dorite, de o imperfecţiune acceptabilă.

William Cowper

Ceea ce-l individualizează pe Cowper este prezentarea clară şi directă a idilismului ca rezultat al retragerii şi respingerii. Chiar dacă alţi idilişti au procedat la fel, fie că atitudinea lor nu este mărturisită, fie că retragerea se datorează mai ales dezamăgirii şi dezastrului. În cazul lui Cowper, există o doză de teamă evidentă, doar în parte explicabilă printr-o instabilitate emoţională, împărtăşită, în ultimă instanţă, de atîţia alţi idilişti[19]. La acest autor, societatea idilică nu pare a se naşte din acea autonomie cu care se mîndreşte în secret, ci mai

curînd dintr-o serie de îngrădiri succesive. Idila lui Cowper este un univers restrîns[20]. De fapt, cam jumătate din *The Task*[21] justifică diferitele respingeri – lumea idilică fiind ceea ce rămîne în urma unei adorări înfricoşate. Cartea a II-a (*The Time-Piece*) condamnă ca manifestări sau rezultate ale răului dezastrele naturale din Jamaica şi Sicilia, conflictele dintre popoarele europene, decăderea oamenilor de stat britanici, apariţia preoţilor eleganţi, intelectuali, seduşi de mode, slăbirea disciplinei în universităţi. Cartea a IV-a (*The Winter Evening* adaugă la toate acestea hoţia, nefericirea şi alcoolismul, mituirea judecătorilor, degradarea purităţii rurale coruperea fiicelor fermierilor prin lux şi a fiilor prin serviciul militar. Cărţile a V-a şi a VI-a (*The Winter Morning Walk* şi *The Winter Walk at Noon*) încununează toate acestea cu atacuri îndreptate împotriva extravaganţei regilor în general şi a împărătesei Ecaterina a Rusiei, în particular, împotriva condiţiei omului într-un regim despotic, împotriva Bastiliei, a cruzimii faţă de animale şi a mîndriei deşarte a omului (de reţinut, în această ordine !). Dacă această simplă enumerare spune destule despre inteligenţa rudimentară şi infatuarea lui Cowper, ea nu poate fi desconsiderată pe de-a-ntregul, deoarece reuşeşte să definească prin contrast ceea ce – cu excepţia unor extravaganţe teologice aflate la limita bigotismului – este idila, la un nivel geografic (zona temperată), politic (pace, libertate, sociabilitate) şi etic (evlavie şi compasiune). Cartea a III-a (*The Garden*) oferă o formulă mai elaborată şi subtilă, situînd în opoziţie Virtutea şi Plăcerea (III, 41-59), sub accentele axiologice conturîndu-se identificarea Virtuţii cu *pacea* şi a Plăcerii cu *tensiunea*, efortul. E interesant de observat cum toate judecăţile de valoare ce decurg una din alta se fac pe baza opoziţiei fundamentale calm *vs.* tensiune. Astfel, în III, 240-242, ştiinţa devine o formă a tensiunii şi a efortului, opusă calmului cunoaşterii contemplative prin religie (oamenii de ştiinţă „rigizi şi plicticoşi" sînt „pătrunzători" şi „abili", „comba-

tanţi" într-o „întrecere" ; risipindu-şi astfel viaţa, sînt nişte „nebuni"). În aceeaşi secvenţă, este acuzată implicit cunoaşterea ştiinţifică. Ea cere efort, în vreme ce revelaţia poate fi aşteptată în linişte. Mai tîrziu, identificat cu Excesul, oraşul este catalogat drept ticălos (într-o manieră destul de curioasă, Cowper vede în oraş întruchiparea unei romantice lipse de constrîngeri : în III, 290-300 şi în alte pasaje) şi devine un simbol al Căderii, opus Vîrstei de aur = Paradis = Idilă. Chiar şi la nivelul percepţiei senzoriale, forfota, zgomotul şi viteza oraşului sînt opuse liniştii alinătoare de la ţară (III, 325-330). Şi pentru ca lumea idilică să nu pară mohorîtă, este introdusă o distincţie între bucuria ce ţine de intensitate şi fericirea ce aparţine idilei.

Un aspect pozitiv îl constituie faptul că versurile III, 351-443 oferă cea mai completă gamă de activităţi ale personalităţii idilice ce poate fi găsită în literatura epocii. Fără a analiza mai în amănunt, se poate spune că o asemenea personalitate este considerată una liniştită, amabilă şi echilibrată, împărţindu-se în egală măsură între uşoarele îndeletniciri fizice şi cele spirituale (grădinăritul şi lectura). Această perspectivă este completată de încîntătoarea scenă din faţa focului din cămin (IV, 1-193), unde Cowper, asemenea lui Voss, subliniază atitudinea de spectator a omului idilic în faţa lumii largi a ziarelor, dar şi de cele două plimbări meditative ce ocupă aproape în întregime introducerile la cărţile a V-a şi a VI-a. În cea din urmă, dar încă şi mai impresionant în III, 335-345 şi III, 443-674, Cowper îşi dezvoltă, cu oarecare uşurinţă, înclinaţia sa către *concret* (într-un fel, apropiată şi ea de cea a lui Voss) şi capacitatea de a descinde în universul detaliilor şi al obiectelor. Într-adevăr, este izbitor faptul că în lumea pe care o refuză, stăpînită de întruchipările răului, domnesc *generalităţile*, iar de îndată ce Cowper se întoarce la amănuntele specifice, fie ele naturale sau create de om, îşi redobîndeşte liniştea, încrederea în sine şi naturaleţea. Microsistemele bine manevrate îi

inspiră lui Cowper un calm datorat, probabil, inteligibilităţii lor şi capacităţii sale de a le controla. În opinia sa, concreteţea face în mod evident parte din modelul idilic :

„So manifold, so pleasing in their kind,
All healthful, are th'employs of rural life,
Reiterated as the wheel of time
Runs round ; still ending, and beginning still.
Nor are these all.*"

(III, 624-629)

Mai mult, Cowper dobîndeşte la un moment dat o dezinvoltură jubilantă, plină de fericire şi scapă de acea reţinere filistină faţă de rafinament, pe care o manifestă cam des :

„But elegance, chief grace the garden shows,
And most attractive, is the fair result
Of thought, the creature of polish'd mind.**"

(III, 638-640)

Există aici sîmburele acelui tip de dublă evaluare a personalităţii (dezvoltat mai tîrziu de prozatorii romantici) în funcţie de locul din care este privită, într-o lume scindată. Cartea I (*The Sofa*) este cea mai elocventă dovadă a acestei duble personalităţi. Dacă de la Cartea a II-a pînă la a V-a, cititorul este, poate, deranjat de maniera greoaie a lui Cowper de a respinge anumite aspecte, Cartea I este o capodoperă în miniatură de tuşe uşoare şi distincţii delicate. Corpusul principal îl constituie din nou o lungă plimbare meditativă. Judecata se

---

* Ce multe şi plăcute-n felul lor
Sînt muncile la ţară, sănătoase,
Reluate pe măsură ce roata timpului
Se-nvîrte ; sfîrşind şi începînd mereu
Şi nu-s acestea toate.

** Cînd grădina-şi etalează eleganţa, graţia divină,
Seducător este frumosul născut
Din gînd, lucrarea minţii învăţate.

întoarce de această dată spre propria lume idilică, un spaţiu definit prin detalii fizice imediate, sunete şi privelişti (I, 155-209). Tocmai aici Cowper se distanţează în mod hotărît de curentul contemporan lui ce glorifică natura şi, astfel, valorizează distincţiile subordonate opoziţiei urban *vs.* rural. Pentru Cowper, „rural" este sinonim cu „idilic" şi, de aceea, cu o natură cultivată şi umanizată (I, 210-219). Ierarhizarea socială (I, 252-265 sq.) este considerată o formă necesară a diversităţii. Ciclicitatea în natură şi activitatea umană sînt deseori afirmate (I, 368-454), şi, în ciuda neîncetatelor plîngeri împotriva societăţii, experienţa singurătăţii este încercată şi, mai apoi, respinsă (I, 220-251), „cuibul ţărănesc" mai merită „să-l vizitez, dar nu să rămîn acolo" (I, 251). Mai pe larg, într-o intervenţie teoretică, Cowper se pronunţă în favoarea „societăţii", atîta timp cît aceasta rămîne un organism cu o dezvoltare naturală, iar nu un ansamblu eterogen de indivizi depersonalizaţi, ştiut fiind că numitorul comun al mulţimii este viciul :

„Man in society is like a flow'r
Blown in its native bed : 'tis here alone
His faculties, expanded in full bloom,
Shine out ; there only reach their proper use.
But man, associated and leagu'd with man
By regal warrant, or self-join'd by bond
For int'rest-sake, or swarming into clans
Beneath one head for purposes of war,
Like flow'rs selected from the rest, and bound
And bundled close to fill some crowded vase,
Fades rapidly, and, by compassion marr'd,
Contracts defilement not to be endur'd."*

(IV, 659-670)

---

* Ca o floare crescută în pămîntul ei
E omul în societate : doar aici
Înfloresc şi strălucesc deplin
Virtuţile sale ; doar aici sînt bine folosite.
Dar omul, înlănţuit de altul

Cartea I se deschide cu fermecătorul episod al „sofalei" (I, 1-127), unul dintre cele mai profund idilice ; măreţia şi fericirea care, în accepţiunea iluministă, conotau progresul civilizaţiei sînt reduse cu amuzament pînă cînd traiectoria lor poate fi sesizată şi la nivelul slăbiciunilor umane simpatice, urmărind, pe un plan paralel, mai umil evoluţia paralelă a surorii mai uşuratice. Ce altceva reprezintă toate acestea dacă nu acel „microsistem al fericirii" propus de Jean Paul, considerat idilic prin definiţie[22] ?

Johann Heinrich Voss

Trebuie observată distanţarea lui Voss de prietenii săi apropiaţi şi de cei grupaţi în *Göttinger Dichterbund* şi asta nu numai datorită valorii sale vădit superioare (monumentala şi durabila traducere din Homer a făcut să crească prestigiul autorului), dar şi relaţiei sale atît de strînse cu *toposul* idilei societale, astfel încît am fi înclinaţi să-i oferim lui locul rîvnit de Gessner.

Totuşi, afirmaţiile de mai sus nu se întemeiază pe ceea ce autorul însuşi numeşte „idile". Deşi majoritatea lor sînt imitaţii după Teocrit, ele rămîn în afara idilei societale propriu-zise[23]. Astfel, „idilele" 1, 3, 5 şi 7 sînt predominant lirice ; cele ce poartă numerele 2(2), 6, 17 şi probabil 4 sînt mai curînd *tablouri* sociale realiste, a căror formă poetică este pur întîmplătoare, iar cele numerotate 10, 13, 16 par a fi stăpînite de fantastic, de spaimă sau de o preocupare pur folclorică pentru a putea fi considerate idile ; iar „idila" 9 – dacă nu şi altele

---

Prin voia Regelui, sau ce se leagă singur
De dragul intereselor, sau intră-n clanuri
Dînd ascultare căpeteniei, rîvnind războiul,
Ca florile smulse din grădină, înmănuncheate,
Legate strîns să intre în vreun vas prea strîmt,
Se stinge repede, tînjind se scutură,
Nemaiputînd să-ndure atîta întinare.

– este satirică. „Idilele" 8, 12 şi 19 sînt interesante construcţii hibride. Cea de a 8-a ar putea fi comparată cu exerciţiile înrudite ale lui Burns şi Fritz Reuter, a căror cheie este folosirea formelor dialectale aspre pentru a evidenţia lirismul sentimental, atingîndu-se astfel, aproape prin coincidenţă, un fel de atmosferă idilică. Cea de a 19-a ar fi perfect idilică, dacă n-ar exista legarea ţăranilor de pămînt ; poemul este dedicat tocmai acestei „completări" a modelului idilei societale de parcă ultima piesă a unui puzzle ar sări la locul ei. Cea de a 12-a etalează o opulenţă culinară împinsă pînă la îmbuibare, singura eliberare constituind-o ironia acidă care străbate întreg poemul ; de aici rezultă un fel de bună dispoziţie obişnuită, ce pare a fi oarecum similară celei din idilă. În ultimă instanţă, rămîn doar trei poeme (din moment ce idila 18 nu este decît o parafrază la Ovidiu). *Der Hagestolz* şi *Die Kirschenpflückerin* (a 11-a şi a 14-a) sînt scene graţioase de persiflare tipică şi erotism idilic tratat într-o manieră ironică, părînd pasaje din Goldsmith puse la microscop. *Der siebzigste Geburtstag* (idila 15) este, de departe, cea mai reuşită a sa, comparabilă chiar cu *Luise*. Poemul prezintă explicit problema bătrîneţii şi a morţii iminente, arătînd cu o seninătate atent conturată că, în interiorul *toposului* idilic, ceea ce altfel ar fi tragic, trist sau cel puţin deprimant, poate fi depăşit prin integrare în ritmuri mai complexe. Bătrînul doarme liniştit de-a lungul poemului : abia în ultimele două versuri el este trezit de îmbrăţişările şi sărutările copiilor săi, ca şi cînd idila însăşi s-ar gîndi să aducă o neînsemnată sugestie de renaştere veselă – din somnul uşor (al morţii ?) – în braţele tinereţii. Chiar dacă această scenă finală poate părea puţin artificială, somnul liniştit şi neîntrerupt este cu siguranţă emblematic pentru pacea şi totala seninătate a tabloului. Bătrînul poate moţăi netulburat, întrucît este pe deplin integrat în lumea idilică, astfel încît se lasă pur şi simplu purtat odată cu ea. Lumea idilică mai poate fi imaginată ca vulnerabilă (deşi, astfel, ar înceta să mai

fie o lume idilică în adevăratul sens al cuvîntului), însă pe bătrînul Walter, cufundat în ritmurile ei, nimic nu-l mai poate atinge. Deşi aceasta integrare este complexă şi totală, există puţine coordonate care să ne ajute să-i definim mai clar natura. Înainte de toate, familia : trecutul (în versul al doilea, blana moştenită), prezentul (soţia care se agită), viitorul (fiul care este pastor). În al doilea rînd, natura bunurilor sale. Aproape toate obiectele menţionate sînt strîns legate de trebuinţele omului sau, mai mult chiar, provenienţa lor este cunoscută, posesia este legitimată prin legături afective personale (sticlele cu vin vechi de pe valea Rinului sînt *de la* fiu, vechiul bufet ornamentat este *de la* mama soţiei). În al treilea rînd, este vorba de justificarea umană şi raţională a acţiunilor : Mariei i se porunceşte să facă focul *pentru că* – după cum o ştie şi ea prea bine – bătrînul se plînge de frig şi, la rîndul său, cîinele „vigilent" va sta legat afară pentru un motiv anume. Deci, în acelaşi sens, descrierea activităţilor mărunte ale vieţii de zi cu zi este întotdeauna clar prezentată, astfel încît să devină inteligibilă (am putea spune chiar „sculpturală"), structura şi articulaţiile lor fiind uşor de observat. Toate aceste coordonate se întrepătrund, astfel încît să construiască o lume organică şi coerentă : evident, moartea nu mai este spectaculoasă şi nu poate fi nici ruşinoasă. Ea se bucură de blîndeţea şi calmul cursului natural[21] acceptat.

Ca şi în *Der Siebzigste Geburtstag*, în *Luise*, capodopera lui, Voss nu se mulţumeşte să folosească idila societală (sau doar unele din părţile sale), ci, mai degrabă, se plasează în interiorul ei şi, de aceea, este obligată să-i discute problemele. Astfel, textul atinge una din puţinele crize inevitabile (potenţiale) – dragostea şi căsătoria – care, ca şi bătrîneţea şi moartea, sînt esenţiale, momente foarte speciale în lumea idilică. Inovaţia cea mai importantă ar putea foarte bine fi faptul că – cel puţin în literatura germană – Voss este unul dintre primii care acceptă fără rezerve un mediu *bourgeois*, în locul unuia rural, drept centru posibil al idilei societale.

Altfel, importanţa sa stă în faptul că este unul dintre primii care au grupat la un loc toate trăsăturile principale ale *toposului* idilic – climatul temperat şi relieful plăcut, relaţia „politicoasă" dintre om şi natură, caracterul complet al societăţii (de la Hans şi Susanna pînă la Curte), siguranţa şi relativa izolare (lumea este departe, privită ca prin telescop, ziarele par a fi poveşti), dragostea şi peţitul sînt decente, aproape rituale, deşi au o latură jucăuşă şi ironică – substitut idilic al agresiunii sexuale.

Totuşi, poemul lui Voss, *Luise*, pare a evidenţia mai presus de toate o altă caracteristică a *toposului* idilic – preocuparea pentru *detaliul concret*. Există o mare bogăţie de lucruri şi trăsături minore, în stare să umple ceea ce altfel ar fi vidul vieţii, şi o grijă deosebită de a le potrivi în ansambluri cît mai complexe. Se merge pînă într-acolo încît aproape că am putea fi înclinaţi să comparăm abordarea lui Voss cu orientările foarte moderne din literatura contemporană. Dar mai trebuie făcută o paralelă. Cînd mama Luisei o învaţă pe cameristă să facă o cafea : „Nicht zu schwach, wie gesagt ! der levantische hasst die Verdünnung*" (II, 209), sau cînd o sfătuieşte în legătură cu piersicile :

„Fühlen Sie solche heraus, die vom Steine los und
am Stengel
Runzelich sind : frisch hat sie mein Hans von dem
Baume geschüttelt"**
(III, 35-36)

sesizăm o familiarizare precisă şi superioară cu lumea obiectelor. O vom mai întîlni peste aproximativ o sută de ani, la Barbey d'Aurevilly, Wilde, Proust sau Jünger, ca un fel de dandysm tehnic, menit să comunice un accentuat simţ al încrederii în sine sau al controlului exercitat de un spirit superior, singuratic, asupra mediului înconjurător. Nimic din toate acestea nu poate fi observat la un personaj cum ar fi bătrîna doamnă ser-

* Nu prea slabă, după cum am spus ! levantinul urăşte diluarea.
** Alegeţi-le pe acelea fără sîmbure şi zbîrcite la coadă
Tocmai le-a scuturat Hans din pom.

viabilă şi ocupată. Totuşi, este o perspectivă destul de ciudată asupra strămoşilor umili ai unei atît de înalte familii spirituale[15].

Voss pune din nou un accent cu totul personal pe elementul *fertilităţii* care, la rîndul său, face parte din orice idilă societală. Nu este respins progresul (dimpotrivă, marilor lideri ai umanităţii şi Americii văzute ca o Mecca a democraţiei sociale li se aduce un elogiu sincer, deşi îndepărtat), ci este privit ca o formă a creşterii organice (III, 456-465). O lungă comparaţie de tip homeric, destul de elaborată (III, 210-220), între fiinţa umană şi copacul roditor, este o ilustrare cît se poate de tipică a procesului de gîndire ce se află la baza unei astfel de abordări.

Trebuie adăugat că, în mod surprinzător, Voss este unul dintre puţinii autori (un altul e Schiller) care îndrăzneşte să comenteze funcţia artei în interiorul societăţii idilice, un subiect evitat mai ales datorită incompatibilităţii simţite între creativitate şi idilism. Voss (III, 610-614 ; III, 808-832 ; III, 861-862) găseşte două justificări ale prezenţei artei într-o idilă societală : privind de sus în jos, este o forţă de coeziune ce moralizează şi construieşte societatea, iar de jos în sus, o putere ce-l leagă pe om de Dumnezeu, prinzîndu-l în marele lanţ al vieţii. Această variantă domesticită a artei nu atinge adevărata problemă a acesteia ca putere şi suferinţă, la care romanticii erau atît de sensibili. Iar opoziţia persistă în ansamblul operelor unor Hoffmann sau Carlyle.

Johann Wolfgang Goethe

Goethe foloseşte foarte mult *toposul* idilei societale, are o contribuţie importantă la teoria idilei şi (împreună cu Jüstus Möser şi, într-o oarecare măsură, Lichtenberg) pare a oferi suportul necesar unei încercări de a defini, în scrieri teoretice, funcţionarea idilei societale. Opera sa în ansamblu şi, în special, *Werther*, *Alexis und Dora*,

Italienische Reise şi *Faust* sînt relevante, cu adevărat indispensabile pentru orice discuţie exhaustivă a modelului. Însă contribuţia lui cea mai importantă rămîne *Hermann und Dorothea*[26]. Asemenea lui Voss şi Goldsmith, Goethe se confruntă cu enorma problemă estetică de a găsi un tip de conflict care să-i dea posibilitatea să-şi dedice întreaga operă acestui *topos* extins, fără a-l folosi numai drept fundal, cadru, imagine dezvoltată sau element de contrast, în timp ce substanţa operei s-ar afla în altă parte. Ajunge şi el la concluzia lui Voss că singura dramă cu adevărat compatibilă cu regularităţile lumii idilice este una dintre „crizele naturale", inevitabile şi recurente ale vieţii umane, dintre care cele mai evidente sînt căsătoria şi moartea. În plus, el foloseşte o strategie ce îl va îndepărta adesea (cum s-a întîmplat şi cu Schiller) de romanticii germani: răzvrătirea, violenţa şi conflictul sînt numai un fundal antitetic pentru idilă (romanticii aleg calea opusă: idila rămîne un simplu fundal). De aceea, în esenţă, *Hermann und Dorothea* este (deşi ar putea părea paradoxal) un studiu de conflict: compară tipul dezastruos, dominant în „lumea largă" cu cel posibil în lumea idilică, acesta din urmă găsindu-şi o rezolvare umană, blîndă. Astfel, cele două traiectorii diferite, una personală şi, cealaltă, de ordin social, par a se suprapune:

a) *pace idilică – criza dragostei – ajutor (+ suspans) – fericire (soluţie completă)* şi

b) *pace idilică – drama suferinţei – ajutor (soluţie parţială).*

Este evident că, în timp ce Dorothea îşi găseşte adăpost, protecţie şi fericire într-un nou mediu, iar Hermann îşi recapătă forţele datorită împăcării cu familia sa, restul fugarilor sînt doar temporar alinaţi, iar rădăcinile dureroase ale nefericirii lor nu pot fi nici măcar atinse. Faptul că aceste două traiectorii nu se pot suprapune perfect introduce în întreaga operă o uşoară discordanţă, care o situează undeva la mijloc între sentimentalismul dulceag şi notele stridente. Totuşi, aceasta justifică tira-

da baritonală de la sfîrşit a lui Hermann (IX, 299-318), unde se tratează într-un mod mai puţin subtil relaţia (de altfel, semnificativă) dintre putere şi idilă, atinsă şi de Goldsmith. (E interesant de observat că şi acesta din urmă se simte oarecum obligat să încheie *The Deserted Village* pe un ton îndrăzneţ, lăudînd rezistenţa demnă şi trăinicia, deşi întregul poem este, de fapt, închinat decăderii şi prăbuşirii.)

Afirmaţia lui Hermann este cel puţin curioasă, pentru simplul motiv că, pornind de la premisele *toposului*, o idilă obţinută prin luptă nu este una autentică, ştiut fiind că, din punct de vedere structural, aceasta îşi este suficientă sieşi. Altfel, *Hermann und Dorothea* respectă constant o asemenea perspectivă asupra modelului, dovada cea mai evidentă fiind faptul că nefericiţii fugari rămîn undeva izolaţi pe drum. Cu alte cuvinte, nefericirea şi dezastrul nu sînt decît *tangenţiale* pentru lumea idilică, povestea fugarilor fiind inserată ca un simplu *exemplum* (Cîntul VI – *Clio*, muza istoriei – întăreşte sugestia de depărtare şi exterioritate). La un moment dat, această idee este prezentată astfel, în puţine cuvinte :

„...Der Glückliche glaubt nicht,
Dass noch Wunder geschehn ; denn nur im Elend erkennt man
Gottes Hand und Finger, der gute Menschen zum Guten leitet.*" (II, 50-53)

Dar nu e vorba de insensibilitate, din moment ce mila şi ajutorul sînt oferite imediat, ci mai curînd de refuzul anumitor proporţii exagerate ale fericirii şi, deopotrivă, ale nefericirii. În această privinţă, repetatele referiri la „marele foc" din primele două cînturi sînt grăitoare, indiferent dacă îl luăm drept o apariţie necesară, deşi atipică în interiorul sistemului sau drept o inevitabilă intruziune ocazională *în sistem*, căruia însă *nu-i*

* ... Ah, fericiţii/ Nu se încred în minuni, ci doar în năpastă văd mîna Domnului care-i trimite pe-aleşii-i unul spre altul ! (J.W. Goethe – *Opere*, vol. 8, *Poeme epice*, Univers, Bucureşti, 1990 ; trad. de Laura Dragomirescu, p. 129).

aparţine. Poate că, înainte de orice, nu se pune problema proporţiilor, ci a faptului că nu este implicată catastrofa ultimă a unei lumi idilice – dezrădăcinarea, părăsirea acelui *locus* definitoriu.

Pasiunea lui Hermann este, desigur, adevărata criză ce *ameninţă* din interior idila şi aceasta se observă deosebit de bine în Cîntul al V-lea. Dar exact în acest moment, lumea idilică îşi demonstrează capacitatea de a supravieţui şi de a elimina tensiunile. Hermann, cel care păruse a fi gardianul idilicului (de exemplu, în II, 170-250, unde îşi exprimase hotărît ostilitatea faţă de fiicele de negustori, privite ca un potenţial factor de destrămare a comunităţii, datorită conştiinţei lor de clasă şi dorinţei lor de a introduce noi mode şi atitudini), se îndepărtează de tatăl său. În această criză (V, 40-110), influenţele celor trei forţe – familie, religie, comunitate (întruchipate de mamă, preot, vecin) – vin să potolească încărcătura tragică. Există un mic episod comic, un simpatic contrapunct la principala „rezolvare a crizei" : modul în care un personaj idilic găseşte loc, în viaţa sa de zi cu zi, pentru viciul-plăcere, o forţă tipic destructivă, trecînd prin moderaţie şi tabieturi. Tatăl lui Hermann (IV, 235-249) dă pe gît întotdeauna după cină cîteva pahare : ameţeala (*Räuschchen*) e perfect normală, prevăzută, ţinută sub control. Nu lipseşte aici o notă de umor, mai ales că protagonistul e un cetăţean demn, luat adesea drept cal de bătaie de şcolarii puşi pe glume :

„...Wenn er sonntags
Aus der Kirche kam mit würdig bedächtigem Schritte,
Lachten sie über das Band der Mütze, die Blumen des Schlafrocks,
Den er so stattlich trug und der erst heute verschenkt ward.*" (IV, 165 -168)

* [Însă, dacă-ndrăzneau să-şi rîdă de] tata-n dumineci/ Cînd îmbufnat şi pe gînduri se întorcea de la slujbă,/ Ori de şiretul scufiei şi de halatul cu care/ Atît de mîndru era şi l-a dăruit abia astăzi. (Goethe, *op. cit.*, p. 144).

Chiar această capacitate de a absorbi conflictele şi de a le canaliza spre moderaţie va face ca societatea idilică să nu permită apariţia revoluţiei. În VI, 7-10, se arată clar că o asemenea incompatibilitate (pe lîngă evidenta dihotomie violenţă *vs.* pace) nu vizează ideile libertăţii, ci este îndreptată împotriva individualismului revoluţiei franceze considerat drept excesiv şi, prin aceasta, opus idealului de idilism al comunităţii. De asemenea, distincţia mulţime-comunitate este subliniată explicit, de nenumărate ori (de exemplu, prin dispreţul faţă de „eigennützige Menge" – mulţime egoistă – VI, 40-43).

Totodată, ameninţarea evidentă a distrugerii pare a fi motivul pentru care sînt considerate necesare cele cîteva discursuri unde se încearcă justificarea teoretică a lumii idilice. Ele îi sînt atribuite preotului în V, 5-40 sq., V, 205-228 şi IX 48-54 şi constituie un amestec de stoicism şi filozofie creştină. În timp ce preotul este centrul respectat al acestei lumi, hangiul (tatăl lui Hermann) şi spiţerul reprezintă polii progres-stagnare, amîndoi, nici nu mai e nevoie s-o spunem, bine integraţi în sistem, după cum o demonstrează discuţia din Cîntul al II-lea şi, mai ales, din cel următor. Aceasta este, probabil, una din puţinele ocazii în care se expune doctrina idilică a progresului. El reprezintă în principal o înnoire naturală (III, 6-8), o călătorie în străinătate e necesară pentru a te întoarce schimbat acasă (III, 18-43), consecinţa fiind adoptarea celor văzute şi imitarea lor la scară *redusă* (III, 26). Progresul idilic înseamnă, de fapt, „a ţine pasul" cu ceea ce ar putea veni dinspre lumea exterioară, titanică, adevărata problemă nefiind legată de mersul înainte ci de dorinţa de a nu regresa : „Wer nicht vorwärts geht, der kommt zurück !*" (III, 66). Elementul continuităţii este, desigur, mult mai evident şi chiar dragostea dintre părinţi şi copii nu este valoroasă în sine, ci mai curînd ca o formă

* Cine nu merge-nainte, dă îndărăt! (Goethe, *op. cit.*, p. 137).

a sa. Viaţa de familie, în ansamblul său, este atît mijlocul preferat de realizare a continuităţii : aşa se explică teoria Dorotheei asupra rolului femeii în familie (VII, 111-128), scenele simetrice ce le înfăţişează pe mamă şi pe fiică (acum mireasă) în faţa unui pom roditor (Cîntecele IV şi VIII) cît şi lauda şugubeaţă şi înflorită adusă de spiţer peţitului tradiţional (VI, 252-274), cît şi o sinteză a viitorului (VIII, 53-57). Mai presus de toate, există o loialitate faţă de fiicele lui Themis ce transpare în fiecare acţiune a acestor oameni şi, nu întîmplător, una din cele mai bine realizate scene ale poemului o constituie imaginea bagajelor frumos rînduite ale mamei lui Hermann, plecată în căutarea fiului ei (IV, 1-64)[7]. În lumea idilică, totul este obţinut prin muncă : efortul uman şi devotamentul sînt vizibile pînă şi în cele mai mărunte lucruri. Astfel, dispare acea trăsătură demoniacă prezentă inevitabil în proprietatea brută, oricît de neînsemnată ar fi ea (exemplul cel mai elocvent, dar nu singurul posibil, îl constituie comoara adunată cu avariţie). Scoasă din circuitul vieţii umane şi naturale, bogăţia avarului devine nocivă – aceasta nu se va întîmpla niciodată cu bunurile idilice şi nu datorită dimensiunii lor modeste ci, mai ales, datorită faptului că nu li se permite, nici măcar pentru o clipă, să iasă din ciclurile firești. Ele evoluează oarecum în acelaşi „pas" cu familia, oglindindu-i existenţa.

Dar există şi alte aspecte, care, în acest context, pot fi atinse doar în treacăt. Astfel, bogăţia detaliilor pare să-l intereseze mai puţin pe Goethe decît pe Voss, deşi bucuriile simple, cum ar fi aducerea vinului,

„In geschliffener Flasche auf blankem zinnernem
Rundex,
Mit den grünlichen Römern, den echten Bechern des
Rheinweins*" (I, 167-168)

* Pus într-o sticlă frumos şlefuită, pe-o tavă lucioasă,/ Cu pahărele verzui, pentru vinul de Rin chiar anume. (Goethe, *op. cit.*, p. 126).

apar deseori în poem. Putem menţiona şi prezenţa unor admirabile perspective interioare – de pildă, definirea „recluziunii calme" drept stare fizică preferată a lumii idilice. Aluziile la situaţiile „eterne" ale idilei (Vergiliu, Cartea lui Ruth) sînt întreţesute şi fixate într-o linişte marmoreană (VII, 10-116 sau VIII, 81-82 ş.a.), deşi în această structură – prin comparaţie, mai sobră – Goethe păstrează de-a lungul Cînturilor VII-IX, (ce constituie, de fapt, o întrerupere a evoluţiei acţiunii) elementele de glumă şi persiflare specifice iubirii idilice. Întîmplările nefavorabile şi ciudate sînt combinate într-o consonanţă graţioasă cu scenele solemne sau dramatice.

Un caz interesant este poemul *Alexis und Dora* [28]: el tratează mai pe scurt (dar, se pare, mai complex) tema la care Goethe s-a referit mai direct în *Hermann und Dorothea*. (Nu ne vom opri aici asupra relaţiei între elegie şi pastorală, deşi această dihotomie „formală" se află la baza evoluţiei sentimentelor în poem. În acest context, chiar şi problema modelelor clasice poate fi trecută cu vederea.) Imaginea corăbiei în larg, din versurile de început, sugerează evoluţia ulterioară a poemului – o succesiune de suişuri şi coborîşuri, determinate de doi centri emoţionali. Primul îl constituie atracţia pentru lumea largă, cu toată tensiunea interioară implicită, determinată de schimbare şi aventură. Cel de-al doilea este farmecul liniştit al seninătăţii paşnice şi evoluţia treptată a sentimentelor familiale în interiorul unei lumi izolate şi sigure. Pe măsură ce Alexis se pierde în larg, îndepărtîndu-se din ce în ce mai mult de posibilitatea unei adevărate alegeri, el se va lăsa la modul aproape pervers în voia unor afecte şi amintiri, provenite alternativ din cele două centre.

Trecînd peste pretinsa tristeţe a lui Alexis, nu ne putem îndoi că sentimentele sale sînt împărţite. „Alles deutet die glücklichste Fahrt*" (1. 5), chiar şi zburdălnicia delfinilor, şi dacă Alexis se izolează de restul pasa-

* Totul prevesteşte cea mai fericită călătorie

gerilor, se pare că nu poate scăpa totuşi de tensiunea aşteptării („Wie Flaggen und Wimpel*" – 1. 7) ce-i cuprinde pe toţi cei ce alcătuiesc comunitatea de pe vas. El nu poate să ignore strălucirea voioasă a zilei (II, 19-20) sau azurul mării (II, 53-54), deşi pretinde că le urăşte. Nu e în stare să uite emoţia covîrşitoare de dinaintea ridicării ancorei, binecuvîntarea vînturilor prielnice după o lungă aşteptare (II, 33-34), forfota plecării grăbite (II, 53-63). Dora însăşi fusese atunci conştientă (fără îndoială şi mai tîrziu) de nerăbdarea cu care Alexis aştepta să cunoască alte ţinuturi şi să-şi ducă la bun sfîrşit negustoria (II, 67-68). Chiar şi scurta întîlnire de dragoste din grădină este întreruptă de nenumărate ori de chemările marinarilor (II, 75, 99). Nu e deloc surprinzător că Alexis recurge la un ultim subterfugiu, atunci cînd reuşeşte într-un fel să transforme călătoria într-o ofrandă pioasă pe altarul iubirii idilice, ceea ce îl face să aibă conştiinţa curată şi să poată afirma :

„O so eile denn, Schiff, mit allen günstigen Winden !
Strebe, mächtiger Kiel, trenne die schäumende Flut !**"
(II, 113-114)

Impulsurile venind din cel de-al doilea centru de control sînt la fel de sincere. Totuşi, există aici o ambiguitate ce izvorăşte din izbucnirea fulgerătoare a pasiunii lui Alexis. Scopul este idilic, dar nu şi mijloacele (spre deosebire de cele din *Hermann und Dorothea*) ; acestea din urmă sînt demne de un navigator şi neguţător îndrăzneţ. Imaginile născute din gelozie de la sfîrşitul poemului sînt, de asemenea, non-idilice, deşi disperarea delirantă este aici în mare parte atenuată de ceea ce s-ar putea numi umorul relativizant al *autorului*. Totuşi, în spatele tuturor acestor complicaţii suplimentare, se întrevede valoarea elementului idilic. Dora este centrul unei scene pline de puritate şi seninătate, amintind de imaginea Dorotheei la

---

* Precum steaguri şi pavilioane,

** O, grăbeşte-te, corabie, cu toate vînturile prielnice!
Luptă-te, măreaţă chilă, despică spumegîndele ape!

fîntînă prin perfecţiunea sa clasică, de o linişte monumentală (II, 39-46). La fel de tipic idilică este scena de dragoste din grădină, unde Dora îl ademeneşte pe Alexis, tandră ca o zeiţă a naturii rodnice, inocentă şi ispititoare în acelaşi timp. (Aici fructele şi, mai tîrziu, pietrele preţioase sînt zugrăvite cu meticulozitatea specifică descrierilor idilice ale lumii înconjurătoare.) Idealul lui Alexis pentru viitor este clar definit :

„Was ein häusliches Weib freuet, das bringt er dir auch.
Feine wollene Decken mit Purpursäumen, ein Lager
Zu bereiten, das uns traulich und weichlich empfängt ;
Stücke köstlicher Leinwand. Du sitzest und nähest und kleidest
Mich und dich und auch wohl noch ein Drittes darein.*"
(II, 130-134)

Deşi mult mai puţin bogată şi completă decît în *Hermann und Dorothea*, „elegia"[29] – de altfel, fermecătoare – merită totuşi pomenită pentru subtilitatea cu care sînt întreţesute temele contrastante ale pasiunii şi liniştii în fanteziile lui Alexis. În această privinţă merită făcute două observaţii. Mai întîi că *Alexis und Dora* este o serie de cercuri concentrice. Punctul central îl constituie dubla *fericire domestică* (*häusliches Glück*) a lui Alexis – împreună cu părinţii în trecut, cu Dora în viitor. La periferie se află atracţia necugetată a personajului pentru orizonturi îndepărtate. Ca un element de legătură între ele apare dragostea lui Alexis pentru Dora, sentiment ce trimite simultan spre idilă şi aventură, creînd astfel atît stabilitate, cît şi instabilitate. Cea de-a doua tehnică importantă la Goethe constă în împletirea contrariilor care decurg unul dintr-altul. Perceperea de către Alexis a mişcării rapide şi ireversibile

---

* Ce poate bucura o casnică, aceea îţi va aduce şi ţie.
Pături fine de lînă, cu tiv purpuriu, pentru a pregăti un culcuş
Care să ne primească, intim şi moale ;
Bucăţi din cea mai bună pînză. Tu şezi şi coşi şi ne îmbraci
Pe mine, pe tine şi poate şi pe-un al treilea.

se transformă în amintirea unui *singur* moment static, de neuitat: „Nur ein Augenblick wars, in dem ich lebte, der wieget Alle Tagge...auf*" (II. 15-16). Melancolia ocaziilor pierdute (II. 19-24) provoacă o reconstituire fidelă şi elegantă a vieţii idilice anterioare plecării. Dar, din nou, alegerea unui partener de nădejde pentru fericirea viitoare – moment culminant al proceselor idilice – coincide cu un moment de criză acută a acestora: pasiunea, despărţirea, chiar disperarea (II, 106-107). Dar din această tristeţe profundă, Alexis poate evada doar temporar, regăsind imaginile optimiste ale vieţii şi prosperităţii idilice, numai pentru a recădea, treptat, în chinurile geloziei. Această curbă sinuoasă nu este *discontinuă*: o stare este consecinţa logică a alteia şi *poemul* în sine poate fi considerat un comentariu adecvat asupra potenţialului integrator al idilei în *lumea* ca întreg.

Faust[10] trebuie considerată opera esenţială a lui Goethe în care acesta surprinde semnificaţia lumii idilice şi relaţia ei cu dinamismul prometeic. Tendinţa fundamentală a lui Faust este de a nega idilismul, opunîndu-se astfel unui element contrar naturii sale. Totuşi, el nu cunoaşte salvarea şi nu atinge apogeul vieţii sale decît după ce reuşeşte într-un fel să se împace cu lumea idilică. Goethe subliniază foarte clar acest fapt, folosind chiar nume şi personaje din lumea pastoral-idilică (Philemon şi Baucis sînt în cele din urmă un simplu *colaj*, note de subsol în sensul dat de Eliot termenului).

Atunci cînd „atinge" paradisul idilei totale, cînd „creează" un nou univers idilic, Faust revine de fapt la punctul de plecare. Într-adevăr, lungul său monolog iniţial (*Nacht*) descrie doar relaţia sa *subiectivă* cu lumea şi comunitatea sa. Trebuie să aşteptăm scena următoare (*Vor dem Tor*) pentru a vedea politeţea, res-

---

* Numai o clipă a fost, în care am trăit, aceea contează /... cît toate zilele.

pectul şi înţelegerea umană cu care este tratat de orăşenii medievali din jurul său. Fără a se împotrivi cinicei condamnări a propriilor virtuţi tămăduitoare, Faust admite într-o lungă şi frumoasă tiradă că se *potriveşte* cu adevărat în această lume ; în fragmentul începînd cu „Vom Eise befreit sind Strom und Bäche*" (II, 903) şi culminînd cu :

„Hier ist des Volkes wahrer Himmel,
Zufrieden jauchzet gross und klein :
«Hier bin ich Mensch, hier darf ich's sein !»**"

(II. 938-940)

care de fapt i se aplică lui însuşi, el oferă o imagine precisă a unei lumi idilice complete, atît din punct de vedere spiritual, cît şi fizic. Este interesant de observat că, puţin mai devreme, Goethe considerase necesar să întregească această imagine prin introducerea unui sentiment tipic idilic, cum e contemplarea tihnită a lumii largi ca scenă :

„Nichts Bessers weiss ich mir an Sonn – und Feiertagen
Als ein Gespräch von Krieg und Kriegsgeschrei,
Wenn hinten, weit, in der Türkei,
Die Völker, aufeinanderschlagen.
Man steht am Fenster, trinkt sein Gläschen aus
Und sieht den Fluss hinab die bunten Schiffe gleiten ;
Dann kehrt man abends froh nach Haus
Und segnet Fried und Friedenszeiten.***"

(II. 860-867)

Chiar dacă acest fragment şi răspunsul care-i urmează pot părea reci, nu trebuie uitat că ele îşi au rădăcinile

---

* Din gheaţă scăpate sînt rîu şi izvoare (J.W. Goethe, *Faust*, Univers, Bucureşti, 1982, trad. de Ştefan Aug. Doinaş, p. 72).

** Aici e cerul neamului, adevăratul,/ Şi mic şi mare chiuie pînă tîrziu :/ Aici sunt om, aici doar pot să fiu ! (*ibid.*, p. 73).

*** Dumineca şi-n sărbători, nimic mai bun/ Ca o discuţie despre război şi moarte,/ Cînd neamurile-n Turcia, departe,/ Se-ncaieră sub bubuit de tun./ Stai la o fereastră, bei un ţap spumos/ Privind o pînză-n vînt cum se desface ;/ Apoi te-ntorci acasă bucuros/ Slăvind aceste vremi de pace. (*ibid.*, p. 71).

într-o situaţie atît de paşnică în esenţă, încît războiul nu poate fi imaginat decît ca spectacol ; comentariul indignat asupra războiului sau sclaviei, cum apare la Cowper, este, din acest punct de vedere, la fel de caracteristic pentru idilă. Totuşi, trebuie să recunoaştem că, dacă scena *Vor dem Tor* este idilică, ea nu-şi limitează semnificaţiile doar la atît. Aici, Goethe doreşte să opună lumii demonilor ce bîntuie mintea lui Faust descrierea unei normalităţi dure, palpabile. De aceea, introduce numeroase alte elemente (încăierări, vulgarităţi, mulţimi pestriţe şi agitate) care nu pot fi considerate ca aparţinînd idilei, deşi aceasta din urmă rămîne în continuare centrul acestei scene.

Este clar că, în acest moment, imperfecţiunea idilei este, pentru Faust, o imperfecţiune a conştiinţei – el nu trăieşte în idilă doar pentru că nu ştie sau nu vrea să accepte realitatea ei ca atare. Nu se mulţumeşte să respingă limitările pe care i le-ar impune situaţia de „personaj idilic", nu va accepta nici măcar compromisul sugerat de orăşenii, ţăranii şi discipolii care-l venerează : să-şi păstreze independenţa creatoare, fiind în acelaşi timp suficient de folositor şi prezent în comunitate pentru a-şi cîştiga un loc într-însa. În ciuda acestui refuz, conştiinţa iniţială non-idilică a lui Faust îşi are de fapt rădăcinile în compromisul sugerat. Poate că simte că, în orice formulă de acest fel, contribuţia sa concretă ar fi minimalizată. Îşi doreşte o idilă, dar una creată/stabilizată/cristalizată de el. Doreşte ca rolul şi integrarea sa să fie decisive, iar nu marginale.

Faust consideră că, pînă la urmă, şi-a atins acest scop : în conştiinţa sa, idila globală apare chiar în momentul cînd e cel mai aproape de propria sa distrugere şi de a altora. Căutarea unei *sinteze* (idila ca întreg şi rezultat al unei invenţii creatoare) la nivelul realităţii l-a condus doar de la teză la antiteză : de la idila parţială la o stare de creaţie-distrugere, de la o realitate limitată la iluzia totală. Unul dintre înţelesurile acestei căutări este acela că autorul – deşi nu contestă faptul că o ase-

menea sinteză poate fi un simplu rod al unui efort dialectic – stabileşte o delimitare (o cezură ontologică) între nivelul efortului şi cel al răsplăţii[51]. Cazul particular al ambivalenţei lui Faust ilustrează această regulă (probabil, mai generală) ; principala sa dorinţă este să devină şi să rămînă o parte a lumii idilice, dar acţiunea sa asupra acestui univers este inevitabil destructivă, din moment ce idila nu-i poate îngloba exploziva capacitate creatoare[52]. (Mefistofel se doveşte a fi, astfel, o simplă proiecţie a latenţelor distructive inerente creativităţii lui Faust.) S-ar putea demonstra că, deşi spre sfîrşitul drumului său, Faust este încredinţat că e pe cale să atingă o sinteză idilică, la începutul căutărilor, fusese, de fapt, mult mai aproape de ea. Deci, toată zbaterea sa a fost în zadar. Singurul argument împotrivă ar putea fi faptul că pariul cosmic a stabilit un scenariu alternativ ; chiar dacă Faust speră să străbată următorul traseu : idilă locală – creativitate – idilă totală, Divinitatea îi impune un altul : fericire limitată – efort – salvare. Lumea lui Faust şi cea ideală se exclud : reuşita într-una din ele devine eşec în cealaltă. Deci, sterilitatea devine premisa salvării.

Dacă acceptăm concepţia lui Norbert Fuerst, potrivit căreia *Faust* este o pentalogie[53] ce reflectă destinul istoric al omului occidental, putem urmări funcţia modelului idilic în fiecare etapă a poemului dramatic. Vom observa că, din punctul de vedere al idilei, poemul este în formă de *V*, cu o maximă concentrare a referinţelor idilice la început şi la sfîrşit – după cum am indicat – şi cu un minimum spre mijloc. Totuşi, fiecare etapă îşi are propriile sale puncte de interes. Acel Faust „renascentist" din episodul cu Gretchen păstrează – în ciuda pasiunii sale erotice mistuitoare – unele legături cu lumea idilică. Într-adevăr, personajul feminin pare a fi o „întruchipare" a idilei (II, 2693-2707). În prima vizită clandestină pe care i-o face, Faust spune :

„Willkommen süsser Dämmerschein,
Der du dies Heiligtum durchwebst ! (...)

Wie atmen rings Gefühl der Stille,
Der Ordnung, der Zufriedenheit !
In dieser Armut welche Fülle !*"

(II. 2687–2693)

În ciuda unei doze de ironie diabolică, scena *Garten* este calmă, veselă şi plină de acea lumină senină de după-amiază, caracteristică iubirii din lumea idilică ; mai mult, Gretchen îşi rememorează viaţa, cu suişurile şi coborîşurile ei, urmînd aceleaşi ritmuri idilice (II. 3009-3148), chiar dacă parodia rău prevestitoare a lui Mefistofel nu e niciodată prea departe :

„Das Sprichwort sagt : ein eigner Herd,
Ein braves Weib sind Gold und Perlen wert.**"

(II. 3156-3157)

Personajul malefic oferă un preludiu caricatural al scenei *Marthens Garten*, în care Gretchen mai speră cu naivitate să transforme relaţia într-una tradiţională, de familie, aprobată de religie. Totuşi, rămîne de văzut dacă nu cumva motivul ce determină transformarea episodului pomenit în tragedie nu e nici *hybrisul* faustic, nici latura diabolică a lui Mefistofel (rolul său e de simplu catalizator), ci mai curînd conflictul dintre Gretchen însăşi şi ritualul comportării comunitare. Cheia întregii tragedii e dialogul crud dintre Lieschen şi Gretchen, *Am Brunnen* ; aici este pecetluit destinul lui Gretchen – atît moartea, cît şi acceptarea ei ca izbăvire.

În partea „barocă" din *Faust* (unde idilismul atinge limita cea mai de jos), scena de început (*Anmutige Gegend*) defineşte atitudinea ulterioară a eroului. Astfel, titanismul lui Faust nu va mai fi absolut, limitarea sferei sale de acţiune părînd de dorit (II. 4710-4720).

---

* Binevenit fii tu, amurg senin,/ Care-n acest altar pluteşti ! (...)/ Ce dulce arde-n jur un fel de rug,/ De calm, de ordine, de mulţumire !/ Aici în sărăcie, cît belşug ! (Goethe, *op. cit.*, p. 121).

** Zice-un proverb : la vatra ta cu jar,/ Femeia-i cel mai scump mărgăritar. (*ibid.*, p. 134).

Eroul se simte mai bine exprimat de strălucirea palidă (*Abglanz*) a curcubeului (I. 4727). Peisajul însuşi capătă note de pastorală galantă, după cum s-a mai arătat, priveliştile sînt îmblînzite, plăcute, domolite, cizelate[41]. Astfel, lumea idilică îşi face loc dar, de-a lungul actelor I-IV din *Faust II*, eroul îşi interpretează deciziile doar drept o întoarcere spre artă şi activităţi folositoare omenirii. Este semnificativ faptul că nu el, ci Mefistofel profită de plăcuta ocazie pentru a se întoarce în lumea cărţilor sale şi a introspecţiei, se lasă purtat de melancolia provocată de schimbările aduse de trecerea timpului asupra decorului şi tot el este cel care simte nevoia de a mai juca o dată o scena veche. În cele din urmă, aceasta este una din îndeletnicirile favorite ale lui Mefistofel, care îl tot sîcîie pe Faust cu „Im Kleinen ist man nicht allein*" (I. 4034) sau „Lass du die grosse Welt nur sausen,/ Wir wollen hier im Stillen hausen**" (II. 4040-4041).

Nu trebuie să ni se pară prea ciudată renunţarea lui Faust la ocazia de a se strecura din nou în colţişorul călduţ al unei idile pe care tocmai o părăsise ; lumea aceasta nu-i plăcuse deloc, chiar de la bun început. Acum, este în căutarea unui altfel de ideal, descris pe scurt de Homunculus drept : „Schön umgeben ! Klar Gewässer/ Im dichten Haine ! Fraun, die sich entkleiden***" (II. 6903-6904), prezentat mai pe larg în actele al II-lea şi al III-lea. Aceasta este, probabil, cea mai artificială metamorfoză a idilei întîlnită de Faust în pelerinajul său ; cu siguranţă cea mai esteticizantă cu putinţă, plasată în idealizata Grecie winkelmanniană, în punctul fericit (imaginar, desigur) de întîlnire a Nordului cu Sudul, a goticului cu clasicul. (Artificialitatea unei astfel

---

* Nu eşti stingher în lumea fiinţelor mărunte (Goethe, *op. cit.*, p. 160).

** Hai, las-o să vuiască, lumea mare !/ Pe noi, aici, doar liniştea coboare. (*ibid.*, p. 160).

*** Frumoasă preajmă ! Ape line/ Prin crînguri dese ! Fete se dezbracă (*ibid.*, p. 242).

de sinteze este subliniată chiar de Pseudo-Phorkyas, II. 9017-9030.) Peisajul descris la începutul secvenţei *Am unteren Peneios* (Pe Peneios în jos) (cam pe la II. 7250-7300) trimite cu gîndul la un posibil tablou idilic– apele murmurînd pe sub plopi dau tonalitatea liniştită, de vis a întregului episod cu Elena. Iar fericitul cîntec de laudă al lui Faust din scena *Innerer Burghof*, din actul al III-lea (II. 9506–9561) – unul din momentele cele mai pure şi mai înălţătoare cunoscute de personaj în întregul său traseu – întăreşte această impresie :

„Und mütterlich im stillen Schattenkreise
Quillt laue Milch bereit für Kind und Lamm ;
Obst ist nicht weit, der Ebnen reife Speise,
Und Honig trieft vom ausgeshöhlten Stamm.

Hier ist das Wohlbehagen erblich,
Die Wange heitert wie der Mund,
Ein jeder ist an seinem Platz unsterblich :
Sie sind zufrieden und gesund. (...)

So war Apoll den Hirten zugestaltet,
Dass ihm der schönsten einer glich ;
Denn wo Natur im reinen Kreise waltet,
Ergreifen alle Welten sich,*" (II. 9546-9561)

Bineînţeles, există o doză de joc în atitudinea lui Faust : personajul nu e cu desăvîrşire orb. Chiar dacă e mai puţin demonstrativ şi ironic decît în scenele cu expertul în finanţe, totuşi el intră cu bună-ştiinţă într-un

---

* Matern, din cerc de umbră calm se-mbie
Pentru copii şi miei cu lapte blînd ;
Aproape-i poama, pîinea-i pe cîmpie,
Şi vezi din scorburi mierea picurînd.

Aici ereditară-i tihna,
Obrajii rîd prietenoşi,
Nemuritoare gustă toţi odihna :
Trăiesc în pace, sănătoşi.

Apollo-şi întrupă-n păstor statura,
Şi cel mai mîndru fu ca el ;
Unde domneşte-n cerc curat Natura,
Stau toate lumile – inel. (Goethe, *op. cit.*, p. 313).

rol. Că totul nu e decît o iluzie (o revenire la convenţia situaţiei tradiţionale arcadiene[35]) o dovedeşte soarta lui Euphorion : moartea sa e pur şi simplu semnul neputinţei de a trăi, al efemerităţii. Impulsivitatea lui Euphorion şi lipsa sa de control sînt consecinţa logică a artificialităţii sale. Nu se poate stabili nicăieri pentru că nimic în jurul său nu are cu adevărat substanţă, nu reuşeşte să se integreze într-un ritm natural, tocmai pentru că un ritm de acest fel nu există, chiar dacă Faust şi Elena se transformă în susţinători fervenţi ai idilei :

„Bändige, bändige,
Eltern zuliebe,
Ueberlebendige,
Heftige Triebe !
Ländlich im stillen
Ziere den Plan !*" (II. 9737-9742)

În cea din urmă etapă („imperialistă"), idila este urmarea luptei mercenare. (Se stabileşte o legătură stranie între mercenari şi idilă – opera şi viaţa lui Xenofon ne-o demonstrează cu prisosinţă.) Probabil mai mult decît oriunde altundeva, apare aici, în fundal, problematica idilei societale, îmbrăcînd diverse variante.

Una dintre ele este pomenită chiar de Mefistofel, drept răspuns la cererea lui Faust de a găsi un cadru potrivit rezolvării problemelor sociale ce începuseră să-l chinuie. O asemenea variantă seamănă izbitor de mult cu Hoffmann, cu suprapunerea ironică a lumii tîrguşorului de provincie peste una fantastico-simbolică. Mefistofel exaltă avantajele unei astfel de fericiri într-un cadru restrîns, ispitindu-l pe Faust cu ideea de a fi conducătorul acestei mici comunităţi mulţumite :

---

* Stai ! Te supune!
De dragul părinţilor,
Reţine-te, pune
Frînă dorinţelor !
Fii floare de pace,
Pe plai părintesc ! (Goethe, *op. cit.*, p. 318).

„Ich suchte mir so eine Hauptstadt aus,
Im Kerne Bürgernahrungsgraus,
Krumm-enge Gässchen, spitze Giebeln,
Beschränkten Markt, Kohl, Rüben, Zwiebeln,
Fleischbänke, wo die Schmeissen hausen,
Die fetten Braten anzuschmausen :
Da findest du zu jeder Zeit
Gewiss Gestank und Tätigkeit.*"

(II. 10136-10143)

Dar Mefistofel încetase de mult să mai fie credibil în ochii lui Faust, poate chiar odată cu experienţa clasică. Oricum, personajul diabolic nu poate înţelege că Faust şi-ar dori mai mult să fie în postura unui Palmerston decît în cea a lui Metternich. De aceea şi rămîne impasibil atunci cînd în actul al V-lea, în punctul culminant, izbucneşte conflictul (în interiorul idilei de această dată) între idila reală şi cea exaltată, idealizată.

N-avem prea multe motive să ne îndoim că, în momentul său de apogeu (iluzoriu, desigur, dar născut chiar din acea fantasmă pe care şi-ar dori, mai presus de orice, s-o oprească, s-o păstreze), Faust capătă prin efort un nou spaţiu şi şansa de a trăi într-o comunitate închegată, deschisă spre viitor. Eroul imaginează o situaţie în care avantajele modelului idilic sînt răsfrînte asupra unui univers extins şi constituie structura de rezistenţă a unei societăţi uriaşe. Aspiraţia sa este o expresie a titanismului faustic şi reprezintă cel puţin o variantă a acelei sinteze a contrariilor, atît de dorită de Faust (II. 11561 -11586). Ultima sa tiradă este tocmai o

---

* Eu mi-aş dori o mîndră capitală;
În centru, oameni-clocot-şi-haleală,
Străduţe-nguste, case ţuguiate,
În tîrguri verze, sfecle şi usturoi – de toate;
Măcelării, cu muscărie deasă
Făcînd ospăţ bogat de carne grasă;
Acolo ai găsi mereu
Activitate, miros greu (Goethe, *op. cit.*, p. 330).

încercare de justificare raţională a tuturor strădaniilor sale din actul al IV-lea şi cel de-al V-lea ; se întrevede aici o atitudine ce se afla deja, de cîtva timp, într-o antiteză totală cu lumea lui Philemon şi Baucis. Faust mărturiseşte cu brutalitate :

„Die Alten droben sollten weichen,
Die Linden wünscht ich mir zum Sitz ;
Die wenig Bäume, nicht mein eigen,
Verderben mir den Weltbesitz.*" (II. 11239-11242)

Acel „Totalitätsanspruch" implică deschiderea unei „perspective mai largi" („weite Bahn") (I. 11245), pentru a cuprinde *totul* dintr-o *singură* privire, după cum subliniază personajul. Şi ceea ce îl înfurie la culme sînt tocmai nenumăratele detalii idilice („Des Glöckchens Klang, der Linden Duft"**, I. 11253) ce nu pot fi proiectate într-un model la scară extinsă[30]. Desigur, în iritarea continuă provocată de dangătul clopotelor se poate ghici şi teama trezită de apropierea morţii, dar şi amărăciunea provocată de amintirea acelei vieţi spirituale de care s-a dezis :

„Verdammtes Läuten ! Allzu schändlich
Verwundets, wie ein tückischer Schuss !
Vor Augen ist mein Reich unendlich,
Im Rücken neckt mich der Verdruss,
Erinnert mich durch neidische Laute :
Mein Hochbesitz, er ist nicht rein !
Der Lindenraum, die braune Baute,
Das morsche Kirchlein ist nicht mein."***

(II. 11151-11158)

---

* Să plece-odată bătrîneii !/ Copacii lor, da ! îi rîvnesc ;/ Cît nu-i al meu şi pîlcul, teii/ Moşia lumii mi-o ştirbesc. (Goethe, *op. cit.*, p. 361).

** Dangătul clopotului şi mirosul teilor (*ibid.*, p. 361).

*** Zvon blestemat ! Ce infamie !/ Mă sfîşie ca un cuţit ;/ În faţă-i vasta mea domnie,/ În spate – chin nesuferit,/ Stridentul dangăt mi-aminteşte/ Că-avutul meu e diavolesc !/ Capela, pîlcul ce vuieşte/ Coliba – nu le stăpînesc. (*ibid.*, p. 359).

Dar mai există şi o nuanţă de invidie şi regret în conflictul faustian între macro- şi micro-idilă. Eroul regretă că a devenit sclavul propriei sale vrăjitorii („Magie") :

„Könnt ich Magie von meinem Pfad entfernen,
Die Zaubersprüche ganz und gar verlernen,
Stünd ich, Natur, von dir ein Mann allein,
Da wärs der Mühe wert, ein Mensch zu sein !

Das war ich sonst, eh ichs im Düstern suchte,
Mit Frevelwort mich und die Welt verfluchte.
Nun ist die Luft von solchem Spuk so voll,
Dass niemand weiss, wie er ihn meiden soll."*

(II. 11404-11411)

Această afirmaţie cît se poate de revelatorie este, pe de o parte, o recunoaştere a înfrîngerii, a neputinţei de a atinge armonia perfectă ce domneşte între Philemon şi Baucis (cei doi, îşi dă seama Faust, reprezintă o condiţie superioară pe care el nu speră s-o mai dobîndească vreodată). Iar, pe de altă parte, este semnul înţelegerii tardive a eşecului său profund : idealul de fericire, integrare, umanitate şi libertate (atît de mult dorit !) fusese, de fapt, unul *anterior* căutărilor sale. Lumea sa idilică fundamentală, în stare să cuprindă totul, nu e o simplă iluzie, ci, mai mult, una *distrugătoare*, nimicind căile de salvare oferite de idila modestă, reală (aşa cum o poate dovedi Călătorul – II. 11048-11054). Dublul epilog (*Grablegung* şi *Bergschluchten*) încheie această demonstraţie : adevărata armo-

---

* O, de m-aş smulge din vrăjitorie,
Să uit orice formule de magie,
Doar om să stau, Natură,-n faţa ta,
Efortul de-a fi om, ar merita.

Aşa am fost, cît n-am cercat anume-a
Huli în beznă rostul meu şi lumea.
Acum, văzduhul, de năluci e plin,
Şi nu-i scăpare cîtuşi de puţin.

(Goethe, *op. cit.*, p. 366).

nie, totală, nu poate fi aflată într-o idilă globală ci, mai curînd, la un nivel transcendent, transuman, străin de eforturile titanice, integratoare ale lui Faust. Convingerea deterministă a corului de îngeri, potrivit căreia lui Faust i s-ar putea oferi salvarea drept răsplată pentru căutările sale este greşit înţeleasă[47], din moment ce este evident că Philemon şi Baucis au dobîndit-o fără nici un efort. Dacă nu şi-ar fi aflat o iraţională recompensă în destinul său sinuos, Faust ar fi putut la fel de bine urma îndemnurile lui Mefistofel din *Hexenküche*:

„Begib dich gleich hinaus aufs Feld,
Fang an zu hacken und zu graben,
Erhalte dich und deinen Sinn
In einem ganz beschränkten Kreise,
Ernähre dich mit ungemischter Speise,
Leb mit dem Vieh als Vieh und acht es nicht für Raub,
Den Acker, den du erntest, selbst zu düngen !"*

(II. 2353 -2359),

scenă care nici măcar nu e idilică ci, privită mai îndeaproape, pur pastorală.

Dacă *Hermann und Dorothea* este opera în care Goethe, asemenea lui Goldsmith, oferă o „fotografie" a lumii idilice, adică o imagine pe deplin statică, *Faust* surprinde în principal dinamica idilei (situaţia sa problematică, născută din confruntarea cu alte tipuri de realitate) sau pur şi simplu mecanismele sale. Celelalte opere – *Die Leiden des jungen Werther* ocupînd aici locul cel mai important – vin să aducă diverse nuanţări şi completări, putînd fi considerate „declaraţii suplimentare" în problema idilei.

---

* Ieşi repede pe cîmpul însorit
Şi-apucă-te de greblă şi de sapă;
Îţi vezi de tine şi de rostul tău
În strîmtul cerc al treburilor tale:
Consumi doar alimente naturale;
Trăieşti ca vita-n turmă, fără să-ţi pară rău,
Că-ţi gunoieşti tu singur recolta de cereale!

(Goethe, *op. cit.*, p. 110).

Într-un fel, o asemenea constatare este nedreaptă şi pare să uite faptul că *Werther* a fost, poate, cea mai apreciată şi influentă luare de poziţie în legătură cu dihotomia şi scindarea dintre „idilic" şi „romantic". Werther întruchipează fantezia, neliniştea, înstrăinarea şi pasiunea, opunîndu-le stabilităţii, seninătăţii şi calmului desăvîrşit din viaţa lui Lotte şi Albert. Asemeni lui Faust, Werther e scindat între dorinţa sa mistuitoare şi structura sa profundă. Dar antiteza ce stă la baza romanului a devenit la începutul secolului al XIX-lea un loc atît de comun, căpătînd expresii atît de sofisticate, încît – în ciuda importanţei istorice a lui *Werther* – a insista aici asupra ei pare o futilitate. Cu adevărat interesant ar fi de observat cum poate fi tratat idilismul într-un roman ce urmăreşte realismul psihologic.

Din moment ce scena întregului roman este mintea lui Werther, celelalte personaje fiind privite prin ochii săi, este evident că orice analiză a unei imagini idilice trebuie făcută din perspectiva a ceea ce reprezintă ea *pentru eroul principal*. Werther (ca şi Alexis) cunoaşte o sfîşiere iniţială între alcătuirea sa interioară şi dorinţă, vizibilă încă din rîndurile ce deschid prima sa scrisoare (din 4 mai 1771), unde bucuria plecării se împleteşte cu regretul despărţirii. Privit din perspectiva acestei scindări, anul 1771 e dominat de *dorinţă* – Werther caută cu înverşunare să găsească o imagine fizică şi mentală a seninătăţii integrării şi a „normalităţii". Din nefericire pentru el, acest „context" amplu se focalizează la un moment dat asupra lui Lotte. Iar în acest moment, cînd Lotte pare a fi devenit întruchiparea „Idilei", Werther nu mai este motivat de dorinţă, ci de tensiunile sale interioare. Intră într-o relaţie complexă (dragoste-ură) cu Lotte–Idila, dorind să posede (în imaginea femeii) universul căruia ar fi trebuit să i se supună. Dar structura sa diferită, poate chiar incompatibilă cu „femeia-idilă" pe care încearcă să o cucerească, îl va împinge, inevitabil, spre distrugere.

Peisajul uman al idilei din *Werther*[48] este (după cum e de aşteptat la Goethe) o dezvoltare a imaginii prototip a fetelor la fîntînă :

„Da ist gleich vor dem Orte ein Brunn', ein Brunn' an den ich gebannt bin wie Melusine mit ihren Schwestern. Du gehst einen kleinen Hügel hinunter, und findest dich vor einem Gewölbe, da wohl zwanzig Stufen hinab gehen, wo unten das klarste Wasser aus Marmorfelsen quillt... Da kommen denn die Mädgen aus der Stadt und holen Wasser, das harmloseste Geschäft und das nöthigste, das ehmals die Töchter der Könige selbst verrichteten. Wenn ich da sitze, so lebt die patriarchalische Idee so lebhaft um mich, wie sie alle die Altväter am Brunnen Bekanntschaft machen und freyen, und vie um die Brunnen und Quellen wohltätige Geister schweben."*

(Scrisoarea din 12 mai)

Este evidentă aluzia literară la arhetipul homeric şi biblic ; Werther însuşi observă că îl preferă pe Ossian lui Homer, sesizînd astfel un simptom al metamorfozei suferite (trecerea de la Dorinţă la Caracter, după cum am pomenit mai înainte). Dar preferinţa pentru Ossian poate fi identificată chiar şi în pasajul de mai sus, cînd emoţia produsă chiar de acest rezumat al rîvnitei existenţe homerice pare a avea „ceva înfricoşător" („was schauerliches" – p. 271).

---

* Nu departe de locul unde stau e o fîntînă, o fîntînă de care sînt legat prin vrajă asemenea Melusinei şi surorilor ei. Cobori de pe o movilă şi te pomeneşti deodată în faţa unei hrube, spre adîncul căreia duc vreo douăzeci de trepte. Jos, o apă limpede izvorăşte din stînci de marmură... Fete din tîrg vin să ia apă, cea mai paşnică îndeletnicire şi cea mai folositoare, pe care odinioară o îndeplineau chiar fiicele de regi. Stînd aici, gînduri biblice prind puternic viaţă în preajma mea, ca atunci cînd patriarhii se cunoşteau la fîntînă şi tot aici îşi găseau neveste şi cînd duhurile binefăcătoare pluteau în jurul fîntînilor şi al izvoarelor. (J.W. Goethe, *Suferinţele tînărului Werther* în *Opere*, vol. 5, Univers, Bucureşti, p. 43).

Totuşi. exact din acest punct (ideal, am putea spune) începe să se desfăşoare idila. Astfel (în 26 mai), ne este descris Wahlheim-ul, cu hanul său confortabil, cu micuţa sa biserică, teii şi gospodăriile îngrijite. Figurile ce vor apare în curînd sînt sănătoase, adevărate întruchipări ale fertilităţii, cum ar fi fiica directorului de şcoală, aducînd cu ea hrană consistentă şi cele necesare vieţii : „bin in der Stadt gegangen... um weis Brod zu holen, und Zucker, und ein irden Breypfännchen"*, p. 278). Lotte apare (16 iunie) înconjurată de copii şi îmbrăcată, „ein simples weisses Kleid mit blassrothen Schleifen an Arm und Brust**". „Sie hielt ein schwarzes Brod und schnitt ihren Kleinen rings herum jedem sein Stück nach Proportion ihres Alters und Appetites ab.***" E cea care împarte dreptatea, şi admiră *The Vicar of Wakefield*; viaţa sa, spune Lotte, („mein eigen häuslich Leben****") nu e un paradis, „aber doch im Ganzen eine Quelle unsäglicher Glückseligkeit*****" (p. 284). Îl impresionează pe Werther prin armonie şi lipsă de griji. În aceeaşi familie de spirite trebuie incluşi şi vicarul de St... şi soţia sa, după cum sînt prezentaţi în scrisoarea din 1 iulie, în curtea lor mare, la umbra deasă a castanilor. În esenţă, Albert aparţine aceleiaşi lumi şi am putea spune că, într-un sens mai larg, Amtmann, tatăl lui Lotte, şi chiar ambasadorul constituie dimensiunea „oficială" a lumii idilice. (În legătură cu ambasadorul, ni se oferă o scrisoare particulară a sa, din 17 februarie,

---

* [L-am lăsat pe cel mic în grija lui Philipps] pînă m-am întors din oraş, unde am fost... să cumpăr pîine, zahăr şi o cratiţă de lut pentru păsat. (Goethe, *op. cit.*, p. 49).

** într-o rochie albă, simplă, cu funde roze la braţe şi la piept. (*ibid.*, p. 53).

*** Ţinea în mînă o pîine neagră şi tăia pentru fiecare copil cîte o felie, pe măsura vîrstei şi a poftei lui de mîncare. (*ibid.*, p. 73).

**** viaţa mea de acasă (*ibid.*, p. 55).

***** dar totuşi, luată în întregimea ei, e un izvor de nespusă mulţumire (*ibid.*, p. 55).

foarte relevantă, în care este dezvăluită influenţa mai curînd *moderatoare* decît modificatoare pe care ar dori s-o exercite asupra tînărului Werther.) Werther însuşi încearcă, la un moment dat, să se ia la întrecere cu această categorie de oameni, să-i includă în propriul său mod de viaţă („Ohne Affektation", fără afectare, după cum mărturiseşte el). Atras de aspectele vieţii patriarhale („Züge patriarchalischen Lebens" – 21 iunie 1771), îşi găteşte singur mazărea cu unt, în timp ce citeşte din Homer.

Werther îşi creează şi decorul *natural* adecvat, exemplul din 21 iunie fiind tipic pentru o astfel de pornire :

> „Es ist wunderbar, wie ich hierher kam und vom Hügel in das schöne Thal schaute, wie es mich rings umher anzog. Dort das Wäldchen ! Ach könntest du dich in seine Schatten mischen ! Dort die Spitze des Bergs ! Ach könntest du von da die weite Gegend überschauen ! Die ineinander geketteten Hügel und vertraulichen Thäler. O könnte ich mich in ihnen verlieren ! – Ich eilte hin ! und kehrte zurück, und hatte nicht gefunden was ich hoffte.*" (p. 290)

Rămîne de văzut dacă acest fragment exprimă nostalgia pentru natură în general sau schiţează într-adevăr cadrul natural al acelei izolări plăcute, atît de potrivită idilei. Chiar dacă am fi înclinaţi să admitem cea de a doua variantă, pasajul evidenţiază totuşi efortul disperat şi mărturisit deschis de a *crea* peisajul necesar. Din moment ce întreaga dorinţă este concentrată pe idilă, trebuie să interpretăm şi secvenţa de mai sus drept idili-

---

* Ce lucru ciudat cum am venit în aceste locuri şi am privit de pe deal frumoasa vale din faţa mea şi cum totul mă atrăgea într-acolo! Colo, păduricea!... O, dacă ai putea să te scufunzi în umbra ei!... Colo, vîrful muntelui!... O, dacă ai putea privi de sus întinsele ţinuturi! Apoi dealurile care se înlănţuie şi văile odihnitoare!... O, de-aş putea să mă pierd în ele!... M-am dus într-acolo, m-am întors, şi n-am găsit ce nădăjduiam! (Goethe, *op. cit.*, p. 60).

că. Dar nu se poate nega, totuşi, faptul că Werther vedea în mod voit în acest context natural ceva mai mult decît un simplu cadru idilic. Chiar dacă în notaţiile sale din 18 august, entuziasmul lui debordant e provocat la început doar de valea mănoasă şi liniştită, cu multele ei meandre şi cu pădurile ce-o umbresc, şoaptele izvoarelor şi boncăluitul cerbilor („mannichfaltigen Krümmungen von den liebichsten Wäldern beschattet... und der sanfte Fluss zwischen den lispelnden Rohren"*), ceea ce pare a fi iniţial o ornamentaţie marginală este extins, treptat, de o pornire aparent imposibil de domolit. Propoziţia, amplificată monstruos, înghite aproape întregul paragraf cu adaosurile sale scrise pe un ton profetic : „Und ich sah sie würken und schaffen... Und nun über der Erde und unter dem Himmel..."** (pp. 314-315). Eroul îmbrăţişează într-un elan panteist întreaga lume, idila metamorfozîndu-se într-o totală integrare într-un cosmos trăind şi respirînd prin fiecare por minuscul.

Deşi ne putem întreba dacă esenţa romantică a lui Werther îi va permite să înţeleagă pe deplin lumea idilică de care este atît de fascinat, existenţa unei atracţii deosebite este evidentă.

Eroul nu ezită să proclame că îndeletnicirea aceluia care „Kartoffeln steckt, und in die Stadt reitet, sein Korn zu verkaufen***" este preferabilă unei înalte demnităţi, unui scrobit şi mult prea logic serviciu diplomatic (24 decembrie 1771) ; singura sa dorinţă e să rămînă la picioarele lui Lotte, „im dem lieben vertraulichen Zimmergen, und unsere Kleinen Lieben wälzten sich

---

* văile cu multe cotituri, umbrite de păduri fermecătoare, rîul domol alunecînd printre trestiile foşnitoare (Goethe, *op. cit.*, p. 79).

** [vedeam cum în adîncurile pămîntului] se frămîntă şi lucrează [toate aceste forţe de nepătruns], iar pe pămînt şi în văzduh [mişună speciile feluritelor fiinţe] (*ibid.*, p. 80).

*** seamănă cartofi şi merge la tîrg să-şi vîndă grîul (*ibid.*, p. 90).

miteinander um mich herum*" (20 ianuarie 1772). Dar tot în acea foarte importantă notaţie a lui Werther din 21 iunie 1771 descoperim poate afirmaţia sa cea mai lucidă despre idilă ca obiect al voinţei, opusă în această privinţă naturii sale de „nestatornic hoinar" („der unruhigste Vagabund") – ceea ce-şi doreşte eroul, patria sa ideală, poate fi aflată, potrivit spuselor sale, „in seiner Hütte, an der Brust seiner Gattin, in den Kreise seiner Kinder und der Geschäfte zu ihrer Erhaltung**".

Totuşi, cel mai puternic argument în favoarea considerării idilei drept o realitate *mentală*, contrabalansînd astfel intensitatea distructivă aflată în chiar fiinţa lui Werther, poate fi descoperit în cea de-a doua parte a romanului, din momentul în care, în interioritatea eroului, Caracterul cîştigă tot mai mult teren în faţa Dorinţei. Drumul acesta spre catastrofa finală e presărat cu o serie de acţiuni ce demontează, de fapt, construcţia idilică. În cele din urmă, nici n-ar trebui să încercăm să descoperim *simetriile*[39] între procesul de construcţie şi cel de demolare a idilei – deşi o asemenea analiză nu ar fi cu totul imposibilă –, ci să observăm cum Werther îşi distruge, treptat, toate mijloacele de apărare, pe măsură ce anulează sau răstoarnă sensurile experienţelor idilice. Într-un fel, Werther trece printr-un proces de purificare, revenind la esenţa personalităţii sale ; îşi plăteşte astfel datoriile faţă de societate şi cere, la rîndul său, răsplata pentru tot ce a oferit acestei lumi. Totuşi, în acest moment, Werther a ajuns să se identifice cu moartea însăşi, iar universul idilic care se distruge reprezintă chiar viaţa şi nimic altceva. Eroul se eliberează acum de zorzoanele înşelătoare ale vieţii (idilice).

Nu e de mirare că totul pleacă de la distrugerea copilăriei idilice. Werther vizitează din nou (9 mai 1772)

---

* în odăiţa atît de dragă şi de plăcută, şi copiii să se joace împrejurul meu (Goethe, *op. cit.*, p. 93).

** în coliba lui, la pieptul soţiei, în mijlocul copiilor, şi în munca lui (*ibid.*, p. 60).

locurile unde se jucase cîndva, la fel cum Faust şi Mefistofel se întorceau la studiile gotice. Dar, în timp ce scena din urmă (cu un Faust cufundat într-un somn cataleptic) e dominată doar de o melancolie ironică, Werther este cu adevărat şi profund mişcat de ultima sa întîlnire cu viaţa de dinainte. Dacă ultimele luni din existenţa sa reprezintă (la nivelul subconştientului) o lungă plimbare de rămas-bun prin peisajele care îi fuseseră atît de dragi, este cît se poate de potrivit ca această călătorie să înceapă exact din zonele considerate pierdute. Muntele, pădurile, rîul, valea, şcoala, pe care le vizitează ca pe „so viel Stätten religiöser Errinerung*", reprezentaseră tot atîtea limite ce-i îngrădiseră mişcările ; era fericit să le depăşească, fiindcă ele nu-l mai puteau proteja ; nu-şi respectaseră promisiunea de a fi într-adevăr *limite* ale lumii, dovedindu-şi în cele din urmă efemeritatea şi devenind (din punct de vedere idilic) auto-destructive. De fapt, Werther este tulburat de propriile sale *iluzii*, de inocenţa sa care îl făcuse să se încreadă în forţele stabilizatoare ale lumii copilăriei sale, însă una care (după cum bănuise de mult) se dovedise eronată şi deja moartă. Eroul lui Carlyle, Teufelsdröckh, geniul excentric, îşi are şi el rădăcinile în copilărie. Werther însă a depăşit această vîrstă (dacă vreodată fusese pentru el ceva mai mult decît un simplu înveliş exterior ce-l lăsa indiferent).

Dacă renunţarea la lumea idilică a tinereţii era irelevantă, reprezentînd o experienţă deja depăşită, multe alte forme de „ispăşire" îi vor urma. În 15 septembrie (1772), eroul trăieşte groaza de a vedea distrus lăcaşul tihnit al vicarului de St... de către (amănunt semnificativ) un spirit rece şi raţional – soţia noului preot, cu speculaţiile ei critice asupra Bibliei şi dispreţul pentru „exaltările lui Lavater" („Lavaters Schwärmereyen").

---

* atîtea locuri de pioasă aducere-aminte (Goethe, *op. cit.*, p. 99).

Într-un mod foarte subtil, eroul îşi pierde posibilitatea de a participa, fie şi în mod indirect, la idila de care profitase ca oaspete în casa lui Albert şi a Lottei :

„Und wenn ich mich umsehe, und seh das Zimmer an, und rings um mich Lottens Kleider, hier ihre Ohrringe auf dem Tischen, und Alberts Scripturen und diese Meubels, denen ich nun so befreundet bin, so gar diesem Dintenfass...und doch – wenn du nun giengst? Wenn du aus diesem Kreise schiedest, würden sie? wie lange würden sie die Lücke fühlen?"*

(Oktober 26, p. 345)

Tocmai înţelegerea caracterului ei efemer şi, deci, fragil goleşte această experienţă idilică de orice valoare. Dar scena cea mai spectaculoasă din toată seria de dezastre este cea a apelor ieşite din matcă, inundînd Wahlheim-ul (12 decembrie) şi toate văile prin care Werther se plimbase entuziast cu un an mai înainte. Aici nu e numai un act clar de distrugere, de ştergere de pe faţa pămîntului, ci apele par a pune în valoare aspecte simbolice, cu o mare încărcătură emoţională, cum ar fi : „Pläzgen, wo ich mit Lotten unter einer Weide geruht**" sau „ihre Wiesen... und all die Gegend um ihr Jagdhaus***" (pp. 354-355). Pentru Werther, toate acestea reprezintă imaginea unui nou Potop, iar apele – lacrimile sufletului său, inundă peisajul din mintea sa.

Scena din 20 decembrie, ziua dinaintea sinuciderii, e din nou – din perspectiva idilei – profund idilică. Este ultima privire a lui Werther spre lumea idilei. Lotte a-

---

* Cînd mă uit în jurul meu şi văd odaia, hainele Lottei, hîrtiile lui Albert, mobilele cu care sînt atît de obişnuit, cînd privesc chiar şi călimara (...); şi totuşi... dacă ai pleca, dacă te-ai rupe de cercul acesta, cît timp ar simţi ei golul pe care pierderea ta l-ar lăsa în viaţa lor, cît timp? (Goethe, *op. cit.*, p. 109).

** un loc unde odată... Lotte şi cu mine ne-am odihnit sub o salcie (*ibid.*, p. 123).

*** Dar luncile ei..., dar locurile dimprejurul pavilionului (*ibid.*, p. 123).

ranjează nişte jucării pentru a le dărui copiilor de Crăciun, iar Werther completează scena cu amintiri din propria sa copilărie, cînd „die unerwartete Oeffnung der Thüre, und die Erscheinung eines aufgeputzten Baums mit Wachslichtern, Zuckerwerk und Aepfeln*" (p. 358) era un adevărat paradis. Se vede pus dintr-o dată în faţa unei alternative : să participe la festivităţile idilice (şi să renunţe astfel la intensitatea dragostei sale) sau să plonjeze şi mai adînc în romantismul pasional. Alegerea celei de a doua variante înseamnă renunţarea declarată la idilă şi angajarea finală, deplină, în acel complex dragoste-moarte. E un scurt şi crud epilog al lungului lanţ de renunţări care au condus la catastrofă.

Cîteva observaţii cu privire la Schiller

După cum era de aşteptat, contribuţia lui Schiller în domeniul idilei e mai mult teoretică, deşi, evident, nu mai puţin importantă. Încercările sale de a aborda idila ar putea fi cuprinse toate sub titlul unor experimente în diverse contexte. Cu alte cuvinte, Schiller era perfect conştient de opoziţia dintre „titanism" şi idilism, ce avea să devină în curînd un conflict fundamental, existent în substratul multor opere romantice. Dar pare a nu se fi decis dacă această pereche de concepte contrare ar putea funcţiona de sine stătătoare sau trebuie pusă în legătură cu altele. Doar cîteva dintre poemele lui Schiller pot fi considerate încercări de a *testa toposul* idilei societale, pentru a vedea în ce măsură un asemenea concept s-ar potrivi cu celelalte. Pe de altă parte, o astfel de suprapunere repetată a perechilor de concepte ar trebui privită ca o încercare de a îmbogăţi toposul idilic – şi ideile pe care le susţine – şi de a-i demonstra compatibilitatea sau afinitatea cu alte concepte".

* deschiderea neaşteptată a uşii, şi apariţia unui pom împodobit cu lumînările de ceară, zaharicale şi mere (Goethe, *op. cit.*, p. 125).

În *Wilhelm Tell*[11], întîlnim varianta opoziţiei dintre Evul Mediu (patriarhal) şi epoca modernă, dar o astfel de relaţie e lipsită de interes şi prea puţin justificată – ca să nu mai spunem că idila este, prin chiar natura ei, refractară la tratarea dramatică. Wilhelm Tell e un Hermann care se îndreaptă spre rostirea tiradei ultime, dar, de-a lungul piesei, dacă nu a făcut-o deja, idila *trebuie* să cedeze.

În *Das Ideal und das Leben*[12] (strofele 1, 2 ş.a.) pare a se produce identificarea între idilic şi dumnezeiesc, filozofic, spiritual (opusul dramei şi al suferinţei vieţii), trupul fiind ţinut în lanţuri de forţe neştiute, cum ar fi cele ale destinului („das dunkle Schicksal flechten") (I, 22). Aceeaşi poziţie se dovedeşte a fi mai bine concentrată şi mai clar exprimată în *Die Künstler*. Imaginea artei construite aici capătă forma unui model idilic idealizat, durabil, rătăcind neschimbat de-a lungul veacurilor, dăruit de zei şi detronîndu-i pe oameni. Trebuie spus că o asemenea interpretare s-ar putea îndepărta oarecum de poem, din moment ce Schiller avea mai degrabă în minte simplitatea generală, nobilă şi umană a Greciei lui Winckelmann, iar relaţia acestui model cu cel idilic e destul de nestatornică (după cum se poate observa destul de bine la Hölderlin sau Goethe). Oricum, *Die Künstler* poate fi citit în termenii modelului idilic doar pornind de la *Das Eleusische Fest* unde Schiller îşi afirmă curajos poziţia sa, contrară oricărui romantism dialectic. Respinge ideea unei civilizaţii răsărite pe solul conflictelor şi refuză să vadă în artă un corolar al aventurii, dezechilibrului şi răzvrătirii. Schiller depăşeşte cumva opoziţia idilic-romantic, pronunţîndu-se pentru armonie, cooperare, ordine şi pace, pentru capacitatea unei creaţii constructive. În jocul condus de Themis („Themis selber führt den Reigen") (I, 115), omul nu poate fi liber şi puternic decît prin comportarea sa („allein durch seine Sitte") (I, 208). Un asemenea topos idilic extins, *universalizat*

mai poate avea drept element antitetic credibil doar haosul şi pare să reuşească să alunge în tărîmul dezordinilor negative tot acel titanism nesupus.

Această perspectivă şi-a căpătat expresia artistică şi ideologică cea mai elegantă în *Der Spaziergang*, text ce constituie totodată cel mai profund comentariu al lui Schiller asupra semnificaţiei globale a modelului idilic. Idila este identificată aici – ca şi în *Das Eleusische Fest* – cu însăşi civilizaţia ; e fîşia îngustă împresurată de haos :

„Endlos unter mir seh ich Aether, über mir endlos,
Blicke mit Schwindeln hinauf, blicke mit
Schaudern hinab.
Aber zwischen der ewigen Höh der ewigen Tiefe
Trägt ein geländerter Steig sicher den
Wanderer dahin.*"
(II, 33-36)

Civilizaţia e o insulă trecătoare, mult dorită, dar fragilă ; e înconjurată de un univers elementar, violent, suprauman şi periculos. Are un început şi un sfîrşit, poate să decadă – şi chiar o va face –, dar e totuşi singurul lucru de care ne putem agăţa în interiorul potenţialităţilor umane date. Arta este elementul de legătură dintre „prăpastia căscată" („gähnender Abgrund") a existenţei pur elementare şi echilibrul instabil al civilizaţiei idilice, după cum o arată încheierea abruptă : „Und die Sonne Homers, siehe sie lächelt auch uns.**" (Cum anume îşi poate îndeplini arta acest rol ni se arată în *Der Tanz*, text pe care nu avem nici un motiv să-l punem în legătură cu idila.) Deosebirea dintre natura haotică (care trebuie depăşită) şi natura dăruită de Dumnezeu din II. 185-200 (spre care ne îndreptăm, aşteptînd ajutor şi călăuzire) lasă loc liber multor speculaţii privind pro-

---

* Nemărginire, sub mine văd eterul, deasupra mea nemărginire.
Privesc ameţit în sus, privesc cu frică în jos
Dar între veşnica înălţime şi veşnica adîncime
O potecă parapet îl călăuzeşte pe drumeţ.

** Iar soarele lui Homer ne zîmbeşte şi nouă, priveşte.

blema existenţei unor consecinţe de durată ale civilizaţiei idilei[15].

O apreciere oarecum mai pesimistă şi mai reţinută face Schiller în *Der Genius*, definind idila drept un timp cînd ritmurile naturii guvernau atît universul cît şi societatea (II, 20-24), dar o stare care aparţine totuşi trecutului (I, 15). Singura speranţă care mai rămîne într-o astfel de situaţie e ca sistemul macrocosmic al idilei să îşi găsească reproducerea la nivel microcosmic, în sufletul individual :

„Nur in dem stilleren Selbst vernimmt es der
horchende Geist noch
Und den heiligen Sinn hütet das mystische Wort.*"
(II, 33-34)

Acesta este geniul : modelul idilic orientat şi centrat asupra sinelui.

Cea de-a doua axă importantă (şi, s-ar părea, ultima), de-a lungul căreia se pun la încercare capacităţile modelului idilic, poate fi găsită în *Die Würde der Frauen*. În timp ce majoritatea romanticilor erau înclinaţi să perceapă opoziţia idilă – energie drept una ireconciliabilă sau ironică sau să o considere una dintre acele opoziţii dialectice care apar în mod iraţional şi misterios în lume, Schiller era pregătit (măcar uneori) să afirme existenţa unei armonii între cei doi termeni – într-o manieră mai optimistă, umanistă şi constructivă. Acest poem este exemplul cel mai grăitor pentru astfel de încercări. Lumea idilică este una feminină : buna-cuviinţă („Sitte"), ordinea, liniştea, modestia, „gebundenes Wirken" (acţiunea coerentă), „Treue Tochter der frommen Natur" (Fiica fidelă a cucernicei naturi) (I, 20) sînt trăsăturile ce o caracterizează, opunînd-o astfel unei lumi masculine dominate de instabilitate, raţiune tiranică, duritate. Dar între cele două lumi nu există un conflict :

* Spiritul iscodind îl mai percepe doar în Sinele tainic
Iar sensul sacru este străjuit de cuvîntul mistic.

„Lehren die Kräfte, die feindlich sich hassen,
Sich in der lieblichen Form zu umfassen,
Und vereinen, was ewig sich flieht,"*

(II, 60-63)

Deşi Schiller era, în principal, interesat de o auto-definire şi reevaluare a modelului idilic, el s-a dovedit totuşi capabil să abordeze şi alte aspecte ale problemei. *Pompeji und Herkulanum* care tratează (într-o manieră mai puţin subtilă şi profundă decît la Keats) o temă similară celei din oda la o urnă grecească, oferă o descriere amănunţită a lumii idilice, pe un ton ce aminteşte de Voss. *Der Ring des Polykrates* poate fi interpretat drept un eseu asupra distincţiei dintre utopie şi idilă : fericirea fără suferinţă este rău prevestitoare şi auto-destructivă. Măreţia şi armonia patetică ale unuia din poemele de început, *Der Abend,* se sprijină pe un cadru idilic din care izvorăşte tonalitatea autentică a poemului. *Die Winternacht* aminteşte într-o oarecare măsură de Jean Paul, prin autoironia cu o tonalitate idilică.

* Învaţă acele forţe, care se urăsc în duşmănie,
Să se îmbrăţişeze, într-un mod armonios,
Şi să unească ceea ce veşnic se ocoleşte.

Capitolul IV

Respingerea romantică

De-a lungul secolului al XVIII-lea, idila societală a reprezentat un fapt acceptat de viaţa literară ; a contribuit la *temperarea clasicismului*, dovedindu-se, pe de o parte (prin introducerea unei note de toleranţă şi destindere în idealurile sale), împotriva dogmatismului şi severităţii clasice, iar, pe de altă parte (prin accentuarea elementelor concrete), opusă tendinţelor de abstractizare excesivă şi tipizare, specifice acestui curent. Modelul idilei societale a influenţat în mod evident procesul de evoluţie treptată de la Pope la Wordsworth, de la clasic la romantic, proces ce poate fi urmărit pe parcursul întregului secol al XVIII-lea. De asemenea, el a favorizat în mod decisiv deschiderea spirituală – unanim acceptată – a clasicismului englez.

La începutul secolului al XIX-lea, *toposul* idilei era, cel puţin în Anglia, universal acceptat, astfel încît ajunsese aproape să se identifice cu detestatul „ancien régime" neoclasicist, ignorîndu-se însă în general tocmai capacitatea sa de a-l modela. (În aceeaşi perioadă, la romanticii germani, victoria idilismului, dar şi renunţarea la el sînt aproape simultane, iar în Franţa – după cum am văzut – se ajunsese chiar la un uşor aer „revoluţionar".) Astfel, cadrul operelor lui Jane Austen, spre exemplu, este în mod fundamental acela al idilei societale. Am putea aminti în treacăt închiderea şi omogenitatea lumii descrise de autoare, multiplele şi variatele relaţii dintre personaje, asigurînd coerenţa acestui micro-univers, raporturile ordonate, „standardizate" stabilite între eroi[1] (ce trebuie privite ca un echivalent al ritualului anotimpurilor sau al alternanţei regulate muncă-timp liber), gama limitată de sentimente (abordarea „non-catastrofică" şi „non-titanică"). Toate acestea duc la un sentiment general de siguranţă – observabil în

toate romanele sale –, construind acel tip de societate organică, ierarhizată, stabilă ce apare inevitabil aici. Societatea imaginată de Jane Austen ar putea părea mai îngustă decît cea a lui Teufelsdröckh : această situaţie e explicată de faptul că autoarea se concentrează asupra unui eşantion ceva mai restrîns care, altfel, ar implica şi unele segmente pe care nu doreşte să le ia în seamă (satul, conacul – deşi acestea nu lipsesc cu desăvîrşire). De asemenea, deşi natura nu constituie niciodată preocuparea principală a *autoarei*, asupra ei se concentrează adesea atenţia *personajelor*, care intră într-o ciudată relaţie dragoste-ură cu aceasta. Figurile ce populează lumea romanescă a lui Jane Austen admiră natura, dar, totodată, sînt cuprinse de teamă în mijlocul ei[2]. Poate mai mult decît la oricare alt autor, se observă aici accentul pus pe o natură domesticită şi umanizată.

Prin opoziţie, îl putem aminti pe Walter Scott, romancier care foloseşte idila într-o manieră *contrastivă*, încercînd totuşi să găsească un echilibru în înfruntarea pornirilor (fanatice) contrare[3]. „Eroul pasiv" din seria *Waverley Novels*' pare a se opune atît ticăloşilor siniştri şi fanatici (geniile rele ale romantismului), cît şi figurilor istorice impunătoare în stare să-şi răsfrîngă umbra asupra întregii acţiuni. Dar, trebuie pomenit în primul rînd, deşi *acţiunea* este în opera lui Scott evident romantică (pînă şi cadrul sau contextul fiind adesea romantice), se ajunge frecvent la situaţia cînd un conflict pasional şi dramatic capătă drept fundal menit să-l susţină o lume izbitor de asemănătoare cu cea a lui Goldsmith (deşi referinţele istorice sînt în cazul de faţă mult mai precise). Am putea cita astfel drept exemplu lumea din jurul lui Mannering, colonelul *în retragere*, sau societatea ce-l înconjoară pe Jonathan Oldbuck (*The Antiquary*), clanul Bradwardine (*Waverly*) sau grupul social ce-l are drept centru pe David Ramsay (*The Fortunes of Nigel*). Acest fundal poate să cuprindă întreaga Anglie, atunci cînd se opune fanaticei reacţiuni iacobine (*Redgauntlet*)[5], sau să se limiteze la o singură zonă, ca în

capitolele de început din *Old Mortality*, cu echilibrul lor (instabil) între straturile sociale Morton şi Bellenden. În acelaşi mod, s-ar putea discuta dacă în *Rob Roy* doar lumea din Osbaldistone–Bailie Jarvie este idilică sau dacă nu cumva acest fundal idilic cuprindea – înainte ca relaţia dintre Rashleigh – Frank – Diana să devină atît de tensionată – întregul Osbaldistone. O descriere completă a universului idilic poate fi găsită în capitolele 28 şi 35 din *The Abbott*: linişte, izolare, siguranţă, separarea de lumea exterioară, spaţiul grădinii, folosirea detaliului tehnic (asemeni lui Cowper)[6]. Ar trebui remarcat că lumea aceasta a fostului abate Boniface ar descinde, într-un fel, direct din lumea pur medievală din *The Monastery*; în mijlocul cruzimilor, vrajbelor şi fanatismului ce domnesc la graniţă, eroul îşi păstrează robusteţea sa catolică şi viziunea liniştită, completă asupra lumii, caracteristică unui individ ce trăieşte în armonie cu natura, cu el însuşi şi, probabil, cu semenii săi. Exemple de acest fel reprezintă posibile zone de refugiu din faţa luptei chinuitoare a lui Scott – dragostea pentru trecut opusă adaptării la prezent, feudalismul opus capitalismului, augustanismul opus romantismului. Încercînd să găsească acel centru integrator unde valorile tradiţionale reapar într-un prezent necorupt, autorul simte nevoia să reînvie o imagine a lumii caracteristice „idilei societale".

Faptul că modelul idilic era atît de des folosit a trezit, pe de o parte, o serie de suspiciuni în rîndurile romanticilor convinşi. Iar pe de altă parte, a diminuat impactul imediat al acestui curent asupra literaturii, asigurînd o trecere blîndă de la utilizarea estetică la cea „sociologică" a idilei şi proliferarea diverselor variante intermediare, de graniţă. De fapt, cea mai violentă critică *directă* a idilei a venit de la Crabbe, deci de la un autor non-romantic (deşi modul în care acesta aprofundează psihologia personajelor sale evoluează pe o linie oarecum paralelă celei pe care acţionează romantismul). În proză cel puţin, anti-idilismul cel mai explicit îşi află în continuare locul în romanele de aventuri

ale lui Scott (al cărui respect faţă de idilă nu poate fi pus la îndoială) şi în romanele gotice ce uzează de fantezia şi groaza în stare pură, deşi acestea din urmă nu erau totuşi acceptate ca „literatură legitimă (ar trebui totuşi să vedem în Vathek poate cel mai important precursor al eroului byronian). *Frankenstein* al lui Mary Shelley s-ar părea că este – privit doar ca o confirmare a unui tip uman şi a unor situaţii – unul din cele mai îndrăzneţe atacuri împotriva idilei. Nu există aproape nimic idilic în proza lui De Quincey, iar valorile propuse aici lovesc într-un mod eficient (deşi oarecum indirect) nu numai în cele ale societăţii burgheze, dar şi în cele ale echilibrului idilic. Este situaţia organicismului distrus în numele organicismului, atît de bine ilustrată de *Faust*. Ceva mai tîrziu, în proza lui Praed şi Beddoes, cu amestecul lor de terifiant şi grotesc, întîlnim unele din cele mai spectaculoase exemple ale atitudinii romantice de respingere a modelelor anterioare. Totuşi, nu trebuie uitat că proza ocupa (din punct de vedere valoric) un loc secundar în Anglia romantică. Schimbările cele mai profunde în literatură vin din partea poeţilor ; toţi ei sînt cei care vor depăşi şi chiar respinge cu hotărîre modelul idilic.

La Blake, spre exemplu, respingerea este în mod explicit ideologică – şi aceasta se observă foarte bine în *The Marriage of Heaven and Hell (Proverbs of Hell)* : „The road of excess leads to the palace of wisdom*", „The pride of peacock is the glory of God. The wrath of the lion is the wisdom of God.**" [7]. Aici, ca peste tot în opera sa, Blake devine apostolul titanismului, oferind poate cea mai clară exprimare a mesajului romantic. Privită în ansamblu, opera sa constituie o imagine răsturnată, perfect simetrică, a *toposului* idilic. Autorul detestă moderaţia şi cumpătarea. Preferă luptele intes-

---

* Calea excesului duce la palatul înţelepciunii...

** Mîndria păunului este gloria lui Dumnezeu. Mînia leului este înţelepciunea lui Dumnezeu.

tine în locul relațiilor reciproce, pașnice dintre părți. Vede în ordine cel mai mare dușman al său.

În *Songs of Innocence*, imagistica pastorală ocupă primul plan. Păstori, pajiști înverzite, fluiere, păsări, codri și izvoare, toate acestea reprezintă aspectele cele mai vizibile ale texturii poemului ; lumea de aici e compusă aproape exclusiv din tineri inocenți și părinți (se presupune, bătrîni) preocupați întotdeauna de urmașii lor[8]. O asemenea construcție deformată și contorsionată a „societății" își propune să definească o lume pură, unde păcatul nu-și poate găsi loc nici măcar ca simplă posibilitate. O confirmare a acestui fapt apare în *Songs of Experience*, continuarea poemului deja amintit, unde intenția lui Blake – de a prezenta lumea împărțită în două jumătăți, polarizate respectiv în jurul binelui și al răului – devine evidentă[9]. Printr-o astfel de abordare se contestă în mod direct punctele de referință ale idilei, cum ar fi plenitudinea ei, coexistența și echilibrul dintre bine și rău – ambele moderate și înglobate în structurile mai largi ale ritmurilor vieții : creștere și decădere. Mai există și o intensitate aproape morbidă a fericirii („The Shepherd", „Spring", „Infant Joy") sau o exaltare a inocenței („The Lamb") și a milei („The Divine Image"). Veselia moderată a unor Goldsmith sau Voss pare a fi complet incompatibilă cu acest paradis verde și pur al copiilor-marionetă ai lui Blake. Exemplul *The Book of Thel* e la fel de revelator ; Thel caută sensul vieții și al morții, încearcă să afle cum se integrează viața omului în ciclul naturii[10]. Dar idila nu cunoaște astfel de întrebări ci, mai curînd, se întemeiază pe răspunsuri de mult știute.

S-ar părea totuși că scrierile lui Wordsworth rămîn cel mai aproape de modelul idilic. Dar, oricît de surprinzător ar părea, lucrurile nu stau deloc așa. Chiar primele texte mai importante – *An evening Walk* și *Descriptive Sketches*[11] – sînt mult mai reprezentative decît am putea crede pentru ceea ce se va considera mai tîrziu frămîntarea spirituală tipic wordsworthiană. În vreme ce în interiorul lumii idilice evenimentul „extraordinar" este

intercalat cu grijă în curgerea firească a existenţei, în societatea rurală a lui Wordsworth, chiar ciclul vieţii este o suită de evenimente insolite, cu o semnificaţie profundă ; trecerea pare să se facă mai curînd dinspre obişnuit spre neobişnuit, decît invers. Un exemplu elocvent (dintre multe altele) îl constituie „binecuvîntatul, încîntătorul" decor al lacului Como (*Descriptive Sketches*, II, 120-150), cel care ar fi trebuit să fie o paşnică, izolată şi obişnuită oază a lumii. Însă perspectiva este pe de-a-ntregul schimbată de talentul de povestitor al lui Wordsworth : „Căsuţele, adăpostite în umbra religioasă a crîngului", stîncile se „strecoară" peste tot, „bărcile", adevărate „locuinţe" au „pînzele lăsate", dînd naştere în cădere unor forme fantastice, oraşele sînt primejdioase „cuiburi de rîndunică ce despică înălţimile", misterioase „cîntări din lăută şi voci din codrii fermecaţi/îţi fură inima...", ciripitul unei păsări, într-o după-amiază e „solemn" şi „jalnic", pădurarul locuieşte într-o „chilie părăsită", iar secerătorii care se odihnesc apar ca nişte „forme" (probabil stranii) în „umbra amiezii". O asemenea atitudine faţă de ceea ce ar fi putut fi iniţial proiectat drept fundal idilic poate fi deseori întîlnită în poezia lui Wordsworth.

Dar relaţia cea mai interesantă dintre acest autor şi idilă se stabileşte în *Prelude*. Conexiunea inversă natură-imaginaţie îşi găseşte un corespondent în cea dintre memorie şi realitate. În ambele cazuri, realitatea creează amintirea, iar aceasta, la rîndul ei, creează realitatea şi ne-am putea întreba dacă nu cumva procesul se continuă[12]. Cred că, cel puţin în cărţile I şi a II-a (şi uneori şi mai tîrziu), Wordsworth ar fi putut vedea în *toposul* idilic cel mai convenabil cadru literar aflat la îndemîna oricui dorea să comunice sentimentul unei fericiri organizate[13].

Totuşi, chiar din primele două cărţi şi cu atît mai mult în restul poemului, se simte o înstrăinare asemănătoare (chiar dacă nu la fel de intensă) cu acea deformare a idilei pomenită ceva mai înainte. Apare un univers idilic, însă unul aproape golit de oameni. Există

indivizi, însă ei seamănă mai curînd cu nişte umbre. S-ar putea vorbi despre o lume idilică aproape pustie, unde individul rătăceşte fără ţintă[11]. Sau, am putea considera că modelul idilic din primele două cărţi din *Prelude* e doar virtual, reuşind să devină „actualizat" numai prin contribuţia autorului. Poate că lumea idilică să fi fost „reală" (în sensul aristotelic al cuvîntului) pentru copilul Wordsworth ; la nivelul memoriei, ea e mai curînd potenţială, astfel încît intervenţia vocii auctoriale este indispensabilă pentru a reuşi să învie şi să înregistreze ca un întreg nu doar ceea ce fusese cu atîţia ani înainte real, dar şi textura de sentimente, valori şi încărcătura existenţială a diferitelor elemente. Fără acest lucru, se păstrează o distanţă între personajul povestitor şi cel care trăieşte povestea, distanţă ce, într-un fel, îi dă poemului tot farmecul şi interesul de care se bucură, dar, pe de altă parte, împiedică orice încercare de a evalua „realitatea" evenimentelor. Şi, totuşi, s-ar părea că vălul subiectivităţii, ce separă cele două niveluri principale ale poemului, transformă în mod inevitabil „personajele" de aici în simple umbre (acele *Schattenumrisse* atît de populare pe vremea lui Goethe) ce se înfruntă între ele. Pe de altă parte, privind poemul strict din punctul de vedere al *toposului* idilic, peisajul şi universul său uman par a se afla aproape întotdeauna la limita problematicului : un peisaj interior. Aceasta ar însemna o redefinire a temei *Preludiului* : o luptă între realitatea idilei şi subiectivizarea, interiorizarea ei. Procedînd astfel, s-ar ajunge la identificarea în poem a uneia dintre funcţiile generale ale idilei în romantism. Idila funcţionează aici doar ca punct de plecare, ca simplu pretext pentru poemul liric sau sentimental care *este* opera literară, în vreme ce într-o scriere pe care ar domina-o, ea ar tinde să capete o poziţie mult mai demnă chiar în interiorul texturii *(The Vicar of Wakefield)*.

Opera lui Coleridge e şi mai puţin relevantă din punct de vedere idilic decît cea a lui Wordsworth ; s-ar părea că, în primul rînd, datorită faptului că viziunea

sa asupra armoniei era mult mai cuprinzătoare, mai îndrăzneaţă şi mai profundă decît cea oferită fie şi de cea mai exaltată proiecţie asupra idilei. Poemul *The Eolian Harp* pare a fi o operă în stare să lămurească destul de bine care este poziţia exactă a idilei în scrierile acestui autor. Primele unsprezece versuri şi în jumătatea celui de-al doisprezecelea, în ciuda cîtorva nuanţe de o sensibilitate exagerată, intră totuşi în domeniul idilei. Pe urmă, poemul se înalţă pînă la adevărata valoare a lui Coleridge, prin nobleţea viziunii asupra unui univers muzical (în mod evident şi semnificativ leibnizian şi nu spinozist); ultimele cincisprezece versuri revin însă la un nivel terestru, legat de tot ce e mai lipsit de gust în idilă. Totuşi, e foarte important de observat că acest tip de opoziţie nu ajunge să ocupe un loc *central* în opera sa, multe din valenţe rămînîndu-i neutilizate, din moment ce unul din termeni (cel idilic) va avea o dezvoltare insuficientă.

Dintre romanticii englezi, Lord Byron se dovedeşte, probabil, cel mai puţin atins de orice fel de influenţă idilică. Atunci cînd îşi încearcă forţele în idilă, cadrul conturat e în general *paradisiac*: elementul neverosimil, de o nepămîntească perfecţiune, e, într-un fel, inerent acestei construcţii. Astfel, în episodul Haydee din *Don Juan*[15], intervin cel puţin doi factori idilizanţi: a) îndepărtarea exotică (pentru Anglia din timpul Regenţei); b) intensitatea iubirii (cea din urmă putînd fi identificată şi în partea a doua din *The Dream*).

De aceea, e cu totul surprinzător faptul că străfulgerări ale *toposului* idilic apar în întreaga operă a lui Byron. Aşa se întîmplă în strofele XLI-XLIII din *Beppo*, cu descrierea unei lumii şi a unei Italii vesele şi însorite:

„And vines (not nailed to walls) from tree to tree
Festooned, much like the back scene of a play."*

* Cîrcei de viţă (neţintuită pe vreun gard) aleargă
Din creangă-n creangă, ca-ntr-un decor de teatru.

Se întrevede aici, desigur, acea *Italienische Reise* a lui Goethe, un adevărat imn epic închinat idilicului. Dar exemplul devine şi mai interesant, mai ales dacă îl citim în paralel cu strofele XLVII–XLIX ale lui Byron, ce se dovedesc mai puţin satirice decît se crede în general. De fapt, tonul se menţine în limitele unei ursuzenii binevoitoare, Byron fiind perfect conştient de potenţialul profund idilic al modelului pe care îl descrie, numai că, pentru el, idila şi-a pierdut interesul. De aceea, transferă bunăvoinţa şi relaxarea idilică din Anglia în Italia, omiţînd în mod deliberat aspectele non-idilice ale unei societăţi care se dovedeşte mult mai puţin aptă de a deveni suportul unui univers idilic decît cea engleză. Cele două grupuri de strofe sînt complementare, trimiţînd cu gîndul la modul în care îşi construieşte Goldsmith *psyhomachia* din *The Traveller*. Exemple similare mai apar, sporadic, în opera lui Byron, deşi acestea sînt în mod evident nesemnificative pentru oricine e interesat de problemele ei centrale.

Observaţii oarecum asemănătoare pot fi făcute şi în privinţa poeziei lui Shelley. Din momentul în care, pentru acest autor, universul pare a se întemeia pe o dialectică evidentă, iar nu pe o ciclicitate armonioasă, chiar baza idilei a fost distrusă. Tărîmul utopiei este preferat *toposului* idilic, acesta din urmă ajungînd să-şi piardă adesea poziţia de cadru „legitim" al meditaţiei, lăsînd locul unei viziuni asupra naturii pătrunse de o armonie majestuoasă şi de o grandoare copleşitoare[16]. S-ar părea că în *To Jane : The Invitation* şi *Adonais* (XVIII-XIX), Shelley se apropie cel mai mult de modelul idilic – dar şi aici tehnica sa e atît de tributară panteismului şi erotismului, încît cu greu mai putem detecta vreun alt scop. Dar există şi o încercare evidentă de apropiere de o asemenea zonă, dacă nu idilică, cel puţin pastorală. Ea poate fi observată (cu puţine întreruperi) de-a lungul întregii secţiuni finale din *Epipsychidion* (II. 420-590) şi, atîta timp cît nu sîntem stăpîniţi de dorinţa de a respinge întreaga tradiţie a pastoralei de după Vergiliu, nu

putem pretinde că modul în care Shelley utilizează decorul caracteristic este mai puţin justificat decît cel al lui Guarini sau Gessner.

Dintre toţi marii romantici englezi, Keats pare a stabili cea mai complexă relaţie cu idila ; s-ar cuveni o analiză mai detaliată a acestei probleme, ce s-ar dovedi în mod sigur cît se poate de revelatoare, însă am depăşi astfel graniţele discuţiei noastre. Putem totuşi să ne oprim, rezumînd, la trei aspecte ale atitudinii faţă de idilă.

Primul, dar cel mai puţin important, este acela că şi Keats, asemeni lui Shelley, era conştient de potenţialul pastoralei şi a folosit-o în multe fragmente din *Endymion* (în special la început) drept rampă de lansare spre fantastic sau oniric.

Cel de-al doilea aspect e ceea ce s-ar putea numi idilism „structural"[17]. Fuziunea completă a elementului uman şi natural, atît de lăudată în aceste opere, este obţinută folosindu-se – la modul ironic – o imagistică ce încearcă să ofere echivalenţe poetice cît se poate de concrete, care să integreze sistemele, altfel ostile, ale adevărurilor vieţii umane. Analizînd complexitatea imagistică şi aura sa de conotaţie poetico-semantică, mulţi critici au descoperit un substrat de motive izbitor de asemănătoare cu cele ale *toposului* „idilei societale"[18]. Însă, într-un efort tipic romantic de a reînnoi idila (evoluînd într-o direcţie paralelă celei trasate de Schiller), Keats a deplasat idila într-o sferă a texturii mult mai subtilă şi mai importantă, mai apropiată astfel de esenţa lirismului. Deşi ne îndoim că o astfel de manifestare mai poate fi definită drept o formă de idilism, conexiunea merită totuşi subliniată.

În al treilea rînd, în toată opera lui Keats, ca şi la alţi romantici, sînt risipite multiple referinţe directe la *toposul* idilic[19]. În *The Eve of Saint Mark*, întîlnim o descriere completă a societăţii idilice (într-un sens obiectiv) – oraşul, natura, străzile, oamenii, camera, mobila (II, 1-22, 39-52, 61-66) – dar această lume e o *enluminure* medievală, lu-

minoasă, rece şi cu un aer de icoană ; caracterul fragmentar al poemului dezvăluie lipsa de viitor a unei astfel de lumi miniaturale, închisă în imobilitatea ei. În cele din urmă, nu putem găsi decît o singură strofă, unde opoziţia idilic-romantic e desăvîrşit rezumată :

„O what can ail thee, Knight at arms,
So haggard, and so woe begone ?
The Squirrel's granary is full
And the harvest's done."*

(*La Belle Dame Sans Merci*, II, 5-8)

Veveriţa (reprezentînd natura) veselă şi mulţumită, precaută şi lipsită de griji devine în context un simbol semnificativ al lumii idilice, nedumerită în faţa căutărilor, suferinţei, misterului şi înfrîngerii.

Ne putem foarte bine limita doar la cîteva dintre ideile romantismului englez ; faptul că toate valorile acestuia se opun imaginii unei lumi idilice e prea evident pentru a mai insista[2]. Poemele unor Novalis, Arnim sau Brentano sînt de un lirism pur subiectiv, plonjînd în profunzimile straturilor ascunse ale unui eu absolut şi nu ar avea nici un rost să mai căutăm aspecte asemănătoare idilei, cu atît mai mult cu cît antiteza clasic-romantic din perioada numită de obicei „Goethezeit" a determinat o concentrare a elementelor idilice în jurul celor doi poli, Goethe şi Schiller. Dar e destul de semnificativ faptul că romancierii care alcătuiesc nucleul romantismului timpuriu se dispensează, de cele mai multe ori, de orice influenţă, oricît de mică, venind din direcţia realităţii idilice. Pur şi simplu, nu manifestă respect pentru nici un alt tip de realitate în afara lumii aventurilor şi fanteziei, în care conştiinţa eroilor plonjează de îndată ; tipul de echilibru căutat (în mod ironic sau altfel) de Goethe, Hoffmann sau Jean Paul era probabil resimţit ca un compromis.

---

* Ce te frămîntă cavalere-acum,
La faţă tras şi de tristeţe-nvins ?
Hambarul veveriţei este plin
Şi grîu-n cîmp e strîns.

Heinrich von Ofterdingen e un exemplu tipic, prin abordarea sa abruptă şi non-descriptivă. Primele propoziţii ale romanului sună astfel :

„Die Eltern lagen schon und schliefen, die Wanduhr schlug ihren einförmigen Takt, vor den klappernden Fenstern sauste der Wind ; abwechselnd wurde die Stube hell von dem Schimmer des Mondes. Der Jüngling lag unruhig auf seinem Lager und gedachte des Fremden und seiner Erzählungen*"[21].

Începutul, plasat în timpul *nopţii*, are ceva neobişnuit, iar modul în care Novalis descrie noaptea întăreşte ideea că ea este un timp cînd normalitatea a fost suspendată. Somnul şi părinţii zăcînd sugerează o adevărată catalepsie a muncii, zilei, raţiunii, ordinii – în absenţa lor, timpul însuşi rămîne golit de orice semnificaţie şi conţinut, un simplu ritm mecanic, care poate deveni un nou element alienant sau chiar destructiv. Dar, împotriva acestui ritm dezumanizat, se dezlănţuie forţele instabilităţii şi ale dezordinii : foşnetul vîntului, strălucirea lunii, revolta obiectelor, zdrăngănitul ferestrelor, gîndurile rebele ale lui Heinrich, invazia misterului şi a dorinţelor ascunse (străinul şi poveştile lui nemaiauzite). Acelaşi mod de a respinge totul dintr-o dată (s-o recunoaştem, nedrept) poate fi observat în episodul discuţiei cu neguţătorii care sînt, desigur, nişte demni reprezentanţi ai vieţii normale, solare, dar, în acelaşi timp, nişte bărbaţi înclinaţi spre explorări îndrăzneţe, atraşi de aventuri dramatice şi de mister. Sosirea în casa bunicului coincide cu întîlnirea cu Klingsohr. Pustnicii (în special Sylvester) nu ajung niciodată nici măcar pînă la idilismul problematic al personajului Serapion

* Părinţii se culcaseră şi dormeau, pendula bătea regulat măsura, prin faţa ferestrelor ce zăngăneau şuiera vîntul ; odaia era scăldată din cînd în cînd de razele lunii. Tînărul se frămînta în aşternut şi gîndul îi era la străin şi la istorisirile acestuia (Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*, Univers, Bucureşti, 1980 ; trad. de Viorica Nişcov, p. 74).

din opera lui Hoffmann, atît de obsedaţi sînt de miraculos. În cele din urmă, paradisul lui Novalis nu era altul decît acela al splendorilor uluitoare oferite de o lume vegetală mineralizată[22].

Prolixitatea lui Tieck tinde să mascheze oarecum faptul că acesta respinge idila într-o manieră la fel de hotărîtă ca şi Novalis. Mult citata existenţă de pustnic a lui Balder din *Lovell* (V, 14) e pur paradisiacă, iar încercările de grădinărit ale spăşitului Lovell, făcute fără tragere de inimă, nu trebuie luate decît drept nişte simple manevre tehnice. În *Franz Sternbald's Wanderungen* apar cîteva cadre idilice încîntătoare, dar scopul final e tocmai respingerea lor. *Der blonde Eckbert* se dovedeşte a fi o operă „segmentată", tipică din punctul de vedere al idilei : priveliştile sînt luminate cu intermitenţă, astfel încît cadrul idilic să apară şi să se schimbe într-o succesiune derutantă de secvenţe. Pentru moment, protagonistul poate părea un personaj idilic, însă în clipa imediat următoare, devine vizibilă latura sa morbidă. Scena închinată vizitării prietenului nu e atît de liniştită pe cît ar trebui şi ar putea să fie, există acolo o tensiune latentă ce alunecă dinspre spaimă spre pace sufletească, pentru a atinge din nou neliniştea (atunci cînd începe naraţiunea confesivă). Chiar şi în povestea Berthei, fundalul pastoral se dovedeşte, în mod surprinzător, în stare să ascundă suferinţă, dezordine şi tristeţe. De exemplu, atunci cînd Bertha ajunge la coliba bătrînei, ea se aşteaptă să descopere acolo simbolul preferat al idilei, o moară, dar zgomotul auzit era cel al unei cascade. Pentru cîteva clipe, adăpostul bătrînei e scăldat într-o lumină idilică, risipită imediat de cîntecul păsării măiestre, de bombăneala, tusea şi agitaţia femeii. Foarte pe scurt, am putea observa că *Peter Lebrecht* (interesant cel puţin ca tiz al popularului *Leberecht Hühnchen* al lui Seidel) discreditează într-o manieră elaborată scrierile idilice şi, totodată, conflictele convenţionale ale romantismului. (Nu luăm aici în discuţie acel Tieck „realist" de mai tîrziu.)

Atitudinea lui Arnim pare ceva mai ambiguă. El susţine, în principal, că idilismul ar trebui să abandoneze pretenţia de a reprezenta realitatea (sau chiar idealitatea), în favoarea unei organicităţi romantice mult mai cuprinzătoare şi mai complete. Introducerea sa la *Die Kronenwächter* este semnificativă pentru modul în care se evoluează, treptat, de la înfăţişarea ritualului muncii şi odihnei plugarului pînă la cercurile din ce în ce mai largi ale armoniei istoriei şi universului. Dar cînd e vorba de utilizarea concretă a potenţialităţii situaţiilor idilice, autorul e mai puţin dispus la concesii, din moment ce simte că impulsul romantic ar trebui temperat de ironie şi grotesc, iar nu de idilă. Acest fapt se observă poate cel mai bine chiar în *Die Kronenwächter*: copilăria lui Berthold e departe de a fi idilică, iar *Landhausleben*, la rîndul său, renunţă la orice pretenţii de idilism. Doar în primul capitol (simbolic) din *Gräfin Dolores*, Arnim se mai oboseşte să facă o distincţie atentă între elementele idilice şi romantice prinse într-un adevărat mozaic, cu o subtilitate a percepţiei ce lasă totuşi loc, treptat, unei concluzii orientate în mod deschis transcendental[24].

În *Godwi*, ironia şi complexitatea lui Brentano, subminează orice punct de sprijin idilic, din moment ce însăşi realitatea şi stabilitatea personajelor şi a situaţiilor sînt supuse (în ansamblul operei) unei manipulări arbitrare de către autor şi Godwi, creatura sa agresivă şi autonomă. Orice situaţie idilică (precum şi orice altă situaţie) este relativizată într-o manieră ce a fost analizată mai în profunzime de către Hoffmann. Dar astfel de exemple mai pot fi întîlnite, şi nu doar în capitolele de început ale celei de a doua părţi, cînd apare probabil cea mai „obiectivă" descriere a vieţii şi obiceiurilor lui Godwi (răspunsurile date de locuitori la întrebările Mariei). O relativizare similară funcţionează şi în *Märchen*, vizibilă mai ales în cazul personajelor care s-au adaptat: autorul le împinge, pe de o parte, în direcţia

unui realism viu, mai concret, iar pe de altă parte, toate aceste impulsuri sînt contrabalansate prin ironie. Nici o situaţie idilică nu poate rezista la presiunea unor astfel de forţe combinate.

Ţinînd seama de respingerea sau dispreţul aproape unanime ale romanticilor germani pentru lumea idilică, ar merita observat faptul că Hölderlin manifestă multă sensibilitate şi simpatie faţă de ea, mergînd chiar pînă-ntr-acolo încît ar trebui să-i recunoaştem un loc aparte, undeva la mijloc între romantici şi direcţia reprezentată de Goethe-Schiller[21]. Este evident că energia constituie centrul de greutate al operei lui Hölderlin. Conceptul său de poezie ontologică („Dichterisch lebet der Mensch" – Poetic trăiască omul) are o componentă „supraumană" (chiar termenul „titanic" ar părea insuficient în situaţia aceasta), dat fiind că, oricine ar putea exprima o asemenea conştiinţă ontologică ar trebui să fie un „Empedocle", o fiinţă mai curînd divină decît omenească. De aceea e semnificativ faptul că Hölderlin apelează atît de des la idila societală. Merită observat de asemenea că funcţia sa contrastivă are două componente : fie că e un punct de *sprijin*, fie un aspect legitim al realităţii ; în cel din urmă caz, e important de subliniat ideea că Hölderlin acceptă astfel modelul idilic drept o variantă concisă şi corectă a unei normalităţi niciodată respinse, ci incluse întotdeauna într-un întreg mai cuprinzător. Pentru acest tip de funcţie, exemplul cel mai nimerit îl constituie probabil *Der Wanderer*[25], unde senzaţia de oboseală şi anxietate lasă loc unui anume calm născut din oboseală şi tînjirii după siguranţă *(Geborgenheit)*[26].

Dar cea mai coerentă aplicare a funcţiei idilei societale apare probabil în *Der Rhein*[27]. În furtunosul destin al titanicului Rin se înscrie perfect şi :

„Stillwandelnd-sich im deutschen Lande
Begnüget und das Sehnen stillt
Im guten Geschäfte, wenn er das Land baut,

Der Vater Rhein und liebe Kinder nährt
In Städten, die er begründet.*"

Această etapă poate fi interpretată ca o simplă fază de maturitate ce urmează în mod necesar tinereţii, dar, aproape imediat, autorul sugerează că o astfel de stare este, cel puţin în parte, rodul graţiei şi al meritului :

„Drum wohl ihm, welcher fand
Ein wohlbeschiedenes Schicksal,
Wo noch der Wanderungen
Und süss der Leiden Erinnerung
Aufrauscht am sichern Gestade.**"

De asemenea, într-un alt context, în legătură cu o variantă a aceleiaşi stări, el face următoarea remarcă :

„Doch einigen eilt
Dies schnell vorüber, andere
Behalten es länger.***"

Este evident că, dincolo de utilizarea dată *topos*-ului idilic de către romantici, Hölderlin a intuit existenţa unei semnificaţii mai profunde, în strînsă legătură cu destinul omului. Starea idilică trebuie păstrată cu sfinţenie ca un loc unde supravieţuieşte încrederea. Aceeaşi strofă ajunge aproape să echivaleze această stare cu „Leben" (substanţa vitalităţii sau chiar a existenţei) şi cu fericirea. Idila e chiar mai greu de îndurat decît nefericirea – mai ales că orice stare umană pozitivă are în natura sa şi un program de autodistrugere – şi chiar simpla păstrare a amintirilor despre ea este o mare rea-

---

* Agale colindînd germane plaiuri,/ Se linişteşte, îşi ogoaie-a-vîntul/ Cu fapte bune, ţarina cultivă,/ El, Rinul tată, şi copiii şi-i hrăneşte-n/ Oraşele pe care le-a întemeiat („Rinul", în Hölderlin, *Imnuri şi ode*, Minerva, Bucureşti, 1977; trad. de Ştefan Aug. Doinaş şi Virgil Nemoianu).

** De-aceea fericit e cel ce află/ O soartă bine cumpănită,/ Astfel ca amintirea rătăcirilor/ Şi-a suferinţelor, cea dulce, Să-l legene pe malul liniştit (*ibid.*, p. 299).

*** Dar unora le trece repede/ Aceasta, alţii o păstrează/ Un timp îndelungat (*ibid.*, p. 301).

lizare. Deşi fericirea liniştită nu reprezintă idealul său suprem, Hölderlin vede în ea o componentă indispensabilă a oricărui ideal de desăvîrşire umană[28].

Astfel, „respingerea romantică" nu înlătură modelul idilic ci, mai degrabă, îl compromite. De aici încolo, idila nu mai poate fi privită drept un model absolut, care să fie dezvoltat sau luat în discuţie la modul „serios". E greu să mai vedem în ea un posibil ideal central („triumfător"), nici în sens individual, nici în cel social. Ori de cîte ori se mai întîmplă să apară de acum încolo la autori importanţi, idila este folosită în mod ironic, ludic sau interogativ. Principala cauză a acestui comportament (după cum am arătat în cele cîteva comentarii din acest capitol) e faptul că revolta romantică defineşte o variantă a perspectivei raţionalist-ştiinţifice asupra lumii, mult mai radicală şi mai profund încetăţenită decît ar fi putut oferi orice blînd idilism. Romanticii preiau majoritatea temelor gîndirii organice, investindu-le cu întreaga forţă a unei noi epistemologii şi a unei gîndiri sociale curajoase şi novatoare, precum şi cu o demult aşteptată schimbare a gusturilor, comportamentului şi a stilului, obţinînd astfel un impact încă neegalat şi propunînd o alternativă cu adevărat atrăgătoare şi completă. Prin comparaţie cu această reluare autentică a contactului cu realitatea, modelul idilic nu poate decît să pălească, devenind o visare vagă cu ochii deschişi. Potenţialul său de calm şi mîngîiere tinde să fie trecut cu vederea şi, ceea ce e şi mai ciudat (şi, probabil, mai nedrept), moderaţia caracteristică idilei e scoasă în evidenţă drept o dovadă a lipsei sale de realitate. Gînditorii şi scriitorii romantici considerau în general că o cunoaştere mai în profunzime a realităţii echivalează cu un control infailibil asupra *tuturor* nivelelor realităţii, ceea ce, probabil, nu se justifică. Acei scriitori romantici sau apropiaţi de romantism care se îndoiesc de acest fapt se găsesc într-o situaţie din ce în ce mai dificilă ; i-am ales pe Hoffmann, Jean Paul, Lamb şi Carlyle drept exemple pentru încercările făcute de a depăşi acest im-

pas în termenii ironiei. Pe la sfîrşitul secolului al XIX-lea, cînd romantismul în decădere accepta orice fel de alianţă, încercările unor asemenea scriitori vor fi utilizate într-o manieră neaşteptată. Pe măsură ce idilismul îşi va pierde, treptat, semnificaţia estetică, căpătînd din ce în ce mai mult un caracter sociologic, el va fi, de asemenea, împovărat de sentimentele romantice ale întoarcerii în trecut şi nostalgiei evazioniste care, în mod cert, *nu* făcuseră parte din idilismul „normal". Am putea vorbi de o răzbunare a idilismului.

CAPITOLUL V

Jocul cu idila

E.T.A. Hoffmann

Poziţia ambiguă şi umoristică a lui Hoffmann faţă de idilă provine dintr-o îndoială chinuitoare privind capacitatea acesteia de a face faţă lumii. Îndoiala sa e fundamental diferită de cea a lui Goethe sau Goldsmith, nu e sistematică, nu suscită o discuţie eficientă, la baza căreia să se afle presupunerea tacită că dintr-o asemenea relativizare sau investigare temporară va rezulta, inevitabil, ceva valoros. E îndoiala mohorîtă a incredulităţii lucide, căreia conceptul de model idilic îi apare drept o înfruntare de tendinţe opuse. Pentru Hoffmann, idila este o lume dorită, dar imposibil de realizat – cel puţin în condiţiile pe care ea singură şi le-a stabilit. Un exemplu potrivit este povestea programatică a pustnicului Serapion, spusă de Cyprian în seara ce deschide seria de întîlniri avînd în centru acest personaj. Nu putem nega faptul că pînă şi pentru Cyprian şi, probabil, cu atît mai mult pentru cititori, Serapion simbolizează viaţa idilică :

> „Ich fand ihn in seinem Gärtlein mit Hacke und Spaten arbeitend und ein andächtiges Lied singend. Wilde Tauben, denen er reichliches Futter hingestreut, flatterten und schwirrten um ihn her und ein junges Reh guckte neugierig durch die Blätter des Spaliers. So schien er mit den Tieren des Waldes in vollkommener Eintracht zu leben. Keine Spur des Wahnsinns war in seinem Gesicht zu finden, dessen milde Züge von seltener Ruhe und Heiterkeit zeugten.*[1]

---

* L-am găsit în grădiniţă, săpînd cu o sapă şi un hîrleţ şi fredonînd un cîntec evlavios. Porumbei sălbatici, cărora le presărase mîncare din belşug filfîiau şi şuierau în jurul său, iar o căprioară privea curioasă dintre frunzele spalierului. Părea că trăieşte într-o perfectă comuniune cu animalele pădurii. Nici o urmă de nebunie nu se distingea pe faţa sa, ale cărei trăsături blînde mărturiseau despre o rară linişte şi seninătate.

Dimineaţa e senină şi liniştită, pustnicul e primitor şi politicos, îl conduce pe străin :

„Zu einem Moossitz vor seiner Hütte, rückte einen kleinen Fisch heraus, trug Brot, köstliche Trauben und eine Kanne Wein auf und lud mich gastlich ein zu essen und zu trinken, indem er sich mir gegenüber auf einen Schemmel setzte und mit viel Appetit Brot genoss und einen grossen Becher Wasser leerte.*" (p. 21)

Este (în ciuda unei nuanţe uşor paradisiac-franciscane ce ar putea părea non-idilică datorită intensităţii comuniunii şi integrării omului în natură) o scenă foarte asemănătoare celor din Voss sau din *Werther*. Pînă şi singurătatea pare a fi alinată de lista lungă de „vizitatori" prietenoşi, de conversaţia cu ei şi de compoziţiile literare ale lui Serapion : toate acestea creează un context social care ar putea fi fantastic, dar, cu siguranţă, nu mai puţin real decît celelalte premise ce sprijină existenţa lui Serapion – spaţiu, timp şi, înainte de toate, identitate.

Normalitatea superioară şi seninătatea lui Serapion provin dintr-o dublă contradicţie. Fie că lumea idilică a lui Serapion este una validă, dar, în acest caz, e o pură fantezie, iar fantezia trebuie acceptată drept sursă a propriei sale „realităţi", fie că situaţia acestui personaj este pe deplin adevărată şi reală şi, în acest caz, e anormală şi întrucîtva morbidă. Împingînd contradicţia ceva mai departe, de dragul demonstraţiei, am putea spune că situaţia lui Serapion dovedeşte că idila e fie imposibilă, fie anormală. Bineînţeles, e o exagerare, pentru că, în ciuda tensiunii sale destructive, idila reuşeşte să apară şi să supravieţuiască, chiar şi în astfel de condiţii precare. *Ea există*. Dar există printr-un miracol, iar Se-

* Spre un scaun de muşchi din faţa colibei sale, scoase un peşte, aduse pîine, struguri delicioşi şi o cană cu vin, mă pofti să mănînc şi să beau, în timp ce el se aşeză alături pe un scăunel, savură o bucată de pîine şi dădu pe gît un pahar mare de apă.

rapion oferă o imagine a modului în care folosește Hoffmann modelul idilic : nu are o deplină încredere într-însul, e deseori pentru el doar o problemă de rezolvat, dar, la fel de des, și rezultatul efemer al unei măiestrii aproape magice[2]. (Ceea ce nu înseamnă că utilizările mai „convenționale" ale idilei ar fi interzise, datorită unei consecvențe nestrămutate – după cum vom vedea mai tîrziu.)

În *Lebens-Ansichten des Katers Murr*, descrierea lui Sieghartsweiler și a lui Geiertstein se aseamănă, prin densitatea caracteristicilor prezentate într-o manieră telescopată, cu *Sartor Resartus* :

> „Jeder der nur ein einziges Mal im Gasthofe des anmutigen Landstädtchens Sieghartsweiler abgestiegen ist, hat sogleich von dem Fürsten Irenäus reden gehört*".

Pînă și gusturile culinare ale prințului sînt bine cunoscute și el însuși (în vremea cînd mai conducea nemijlocit) putea să supravegheze direct, de la fereastra palatului, acea „artiges Ländchen" (țărișoară cochetă). Deci, deduce Hoffmann :

> „konnt es nicht fehlen dass er das Wohl und Weh seines Landes, das Glück der geliebten Untertanen, stets im Auge behielt. Er konnte in jeder Minute wissen, wie Peters Weizen in dem entferntesten Bereich des Landes stand, und ebenso gut beobachten, ob Hans und Kunz ihre Weinberge gut und fleissig besorgten.**" (p. 325)

---

* Oricine a avut măcar o dată în viață să tragă la hanul simpaticului orășel Sieghartsweiler a auzit numaidecît vorbindu-se de prințul Irenäus (E.T.A. Hoffmann, *Părerile despre viață ale motanului Murr și alte povestiri*, Univers, București, 1985 ; trad. de Valeria Sadoveanu și Al. Philippide, p. 194).

** Era deci firesc să fie în permanență informat de bucuriile și necazurile țării sale, precum și de fericirea iubiților lui supuși. În orice clipă putea ști cum merge grîul lui Peter din colțul cel mai îndepărtat al țării, după cum putea ușor observa dacă Hans și Kunz își îngrijeau destul de bine via. (*ibid.*, pp. 194-195).

Această „idilă adevărată" fusese totuşi distrusă de curgerea vieţii, mult înainte ca povestea să înceapă într-adevăr şi Hoffmann subliniază subtil contradicţia dintre modelul idilic şi visele „romaneşti" ale lui Irenäus : „in einem kleinen Hause, an einem murmelnden Bach, mit einigem Hausvieh ein einsames idyllisches Leben procul negotiis zu führen.*" (p. 326). Totuşi, nu se realizează nici măcar acest simulacru de model idilic – dimpotrivă, prinţul continuă să *decreteze* (în concordanţă cu situaţia exemplară a lui Serapion !) idila adevărată :

„Fürst Irenäus erhielt sich beides, das Hofleben, und die Liebe für die Künste und Wissenschaften, indem er einen süssen Traum ins Leben treten liess, indem er selbst mit seiner Umgebung, so wie ganz Sieghartsweiler figurierte. Er tat nämlich so, als sei er ein regierender Herr, behielt die ganze Hofhaltung, seinen Kanzler des Reichs, sein Finanzkollegium etc., etc. bei, erteilte seinen Hausorden, gab Cour, Hofbälle, die meistenteils aus zwölf bis fünfzehn Personen bestanden, da auf die eigentliche Courfähigkeit strenger geachtet wurde, als an den grössten Höfen, und die Stadt war gutmütig genug, den falschen Glanz dieses träumerischen Hofes für etwas zu halten, das ihr Ehre und Ansehen bringe.**" (p. 326).

---

* [de a se retrage într-]o căsuţă modestă, lîngă murmurul unui pîrîu, spre a duce acolo, înconjurat de cîteva animale domestice, o viaţă idilică *procul negotis*. (Hoffmann, *op. cit.*, p. 195).

** Prinţul Irenäus le-a păstrat pe amîndouă – şi viaţa de curte şi înclinaţia spre arte şi ştiinţă – creînd în jurul-i un vis dulce în care figura el însuşi, împreună cu anturajul său şi întregul Sieghartsweiler. Şi anume, se prefăcea a fi prinţ suveran, menţinînd întreaga curte, cu un cancelar, un colegiu al finanţelor ş.a.m.d. ; conferea decoraţii ale casei sale, acorda audienţe, dădea baluri la curte, la care, de cele mai multe ori, luau parte între douăsprezece şi cincisprezece persoane, întrucît aici primirea era mult mai strictă decît la curţile cele mari ; iar oraşul dovedea suficientă candoare pentru a considera toată această falsă strălucire a unei curţi fantomatice drept ceva care îi face cinste. (*ibid.*, pp. 195-196).

Am putea adăuga, ca un amănunt semnificativ, faptul că această pseudo-idilă (pe fundalul căreia se desfăşoară întreaga acţiune a romanului) e legată intenţionat de dorinţa de a păstra o dimensiune estetică a vieţii sociale. E o înţelegere foarte pătrunzătoare a tristului destin ce-l va avea modelul idilic într-o situaţie istorică prea puţin favorabilă, dar, într-un fel, aceasta constituie o fisură prin care se pot strecura ulterior evenimentele misterioase şi „senzaţionale". Kreisler însuşi (care, evident, nu e o personalitate idilică) condamnă (pe cînd Julie şi Hedwiga nu-l cunoşteau încă) orice fel de sentimentalism pastoral-elegiac, atunci cînd spune că o chitară n-ar trebui să stea decît:

„girrenden liebeskrankenden Schäfern... die das Embouchure zur Schalmei verloren haben, da sie sonst es vorziehen würden, erklecklich zu blasen, das Echo zu wecken mit den Kuhreigen der süssesten Sehnsucht und klägliche Melodieen entgegenzusenden den Emmelinen in den weiten Bergen, die das liebe Vieh zusammentreiben mit dem lustigen Geknalle empfindsamer Hetzpeitschen! – O Gott! – Schäfer die wie ein Ofen seufzen mit Jammerlied auf ihrer Liebsten Brau'n'.* (pp. 338-339)

Un ecou ironic este lauda adusă acelui filistin îngrozitor, Murr care, după cuptorul stăpînului, îşi trăieşte „die süssen idyllischen Freuden im kleinen Häuschen am Ufer eines murmelnden Bachs, umschattet von düster belaubten Hängebirken und Trauerweiden**".

---

* în mîna păstorilor amorezaţi, atunci cînd au pierdut muştiucul fluierului. Astfel le place mai degrabă să sufle din răsputere în fluier, trezind ecoul cu dulci răgete de dor şi melodii de jale adresate Emmelinelor, care-şi mînă undeva în munţi văcuţele, în pocnete vesele ale biciurilor cu şfichiu. O, Doamne! învaţă-i pe păstorii aceia care „suspină jalnic, mugind după drăguţa lor"... (Hoffmann, *op. cit.*, p. 209).

** aceleaşi dulci bucurii idilice, retras într-o căsuţă modestă, pe malul unui pîrîiaş umbrit de frunzişul des al mestecenilor şi al sălciilor pletoase (*ibid.*, p. 215).

Dar asta nu înseamnă că nu găsim deloc aspecte idilice în *Kater Murr*. Am putea cita:

„Meister Abraham, der vor einem kleinen Tische sass, auf dem eine Astral-lampe ihre blendenden Strahlen umherwarf, in einem grossen Folianten lesend*" (p. 438)

sau (din moment ce cîntecul pe care-l intonează este compus de Kreisler):

„die Landleute... die Litanei vor dem mit Blumen geschmückten, und mit vielen Lampen erleuchteten, Marienbilde gesungen.**" (p. 465)

E cît se poate de semnificativ pentru perspectiva generală a lui Hoffmann şi, în special, pentru funcţia idilei în *Kater Murr* că episodul idilic (serios) cel mai lung este cel legat de Pater Hilarius şi de viaţa la mănăstire.

„Der Abt sprach nun von den Einrichtungen des Klosters, von der Lebensweise der Mönche, rühmte den wahrhaft heiter-frommen Sinn, den alle in sich trügen und fragte ob... (Kreisler)... ruhiger, unbefangener, dem tätigen Forttreiben in der hohen Kunst... geneigter geworden.***" (p. 538).

Acel viguros şi robust Pater Hilarius, băutor jovial şi mîncău sănătos este un exemplu elocvent pentru atmosfera şi mediul complet schimbate după duelul şi fuga lui Kreisler (pp. 513-516). Chiar mănăstirea are frumuseţea calmă şi ordonată a unuia din „locurile bune şi frumoase" ale lui Jane Austen, e bogată, dar

---

* Maestrul Abraham, care şedea la o măsuţă, citind un foliant gros la lumina puternică a unei lămpi astrale... (Hoffmann, *op. cit.*, p. 313).

** Ţăranii [care ieşeau din bisericuţă după ce cîntaseră] litania în faţa chipului Fecioarei, împodobit cu flori şi luminat. (*ibid.* p. 344).

*** Abatele începu să-i vorbească despre rînduielile mănăstirii şi despre felul de viaţă al călugărilor, lăudînd starea de spirit cu adevărat senină şi cucernică de care se bucurau cu toţii, şi la urmă îl întrebă pe Kreisler dacă... a devenit mai calm, mai voios şi mai înclinat să se devoteze slujirii înaltei arte care proslăveşte biserica. (*ibid.*, p. 421).

chibzuită, confortabilă şi suportabilă – o reflectare corectă a abatelui Chrysostomus, un personaj graţios, spiritual, respectabil, un adevărat bărbat (pp. 533-536). Cît despre împrejurimi :

„Zahlreiche Herden weideten in den, von spiegelhellen Bächen durchschnittenen Wiesengründen, fröhlich zogen die Landleute aus den Dörfern, die hin und wieder verstreut lagen durch die reichen Kornfelder, jubelnder Gesang der Vögel scholl aus den anmutigen Gebüschen, sehnsüchtiger Hörnerschall rief herüber aus der fernen dunkeln Waldung, beschwingt mit weissen Segeln glitten schwer beladene Kähne auf dem breiten Fluss der das Tal durchströmte schnell vorüber und man vernahm die frohen Grüsse der Schiffer. Ueberall üppige Fülle, reichlich gespendeter Segen, der Natur, überall reges ewig forttreibendes Leben. Die Aussicht in die lachende Landschaft vom Hügel herab, aus den Fenstern der Abtei, erhob das Gemüt und erfüllte es zugleich mit innigem Wohlbehagen.*" (p. 534)

Bogăţia şi vitalitatea locurilor s-ar putea să aibă rolul de a ascunde ceea ce fusese construit totuşi ca o fortăreaţă de spiritualitate pură. Dar, în ciuda vieţii călugărilor, ritmată după alternanţa muncă-odihnă, episodul nu poate reprezenta mai mult decît o variantă mai împodobită a modelului Serapion, o reluare ce nu reuşeşte să schimbe nimic esenţial. O dovadă în plus este, desigur, transformarea rapidă a naturii umane a acestei (din

* Turme numeroase păşteau pe pajiştile străbătute de pîraie cristaline ; locuitorii din satele risipite prin împrejurimi treceau voioşi prin lanurile de grîu încărcate de spice ; din tufişuri răsuna cîntul vesel al păsărilor ; chemarea nostalgică a cornului străbătea pînă aici din întunecatele păduri din depărtare ; iar bărci grele şi încărcate cu vîrf, mînate de pînze albe, lunecau iute pe rîul ce străbătea întreaga vale şi se puteau auzi saluturile vesele ale cîrmacilor. Pretutindeni domnea belşugul, binecuvîntarea darnicei naturi ; pretutindeni clocotea o viaţă însufleţită ; văzută de sus, din ferestrele abaţiei, priveliştea îţi înălţa inima, umplînd-o totodată de o bucurie adîncă. (Hoffmann, *op. cit.*, p. 416).

nou) pseudo-idile, foarte curînd după sosirea lui Kreisler : legăturile cu lumea de intrigi şi aventuri, noul abate ales şi aşa mai departe.

Această tehnică – folosirea unei suprafeţe idilice înşelătoare pentru a acoperi realităţile neplăcute şi periculoase ce mustesc dedesubt – apare şi în *Elixiere des Teufels*[5]. Cel mai bine o ilustrează probabil episodul închinat pădurarului, familiei şi casei sale. E adevărat că ar putea trece drept o simplă descriere realistă a vieţii unui muncitor onest, dar există totuşi cel puţin două nuanţe vag idilice în situaţia respectivă :

„Kurz, ein rechtschaffener frommer Jägersmann führt ein gar lustig herrlich Leben, denn es ist ihm ja wohl noch etwas von der alten, schönen Freiheit geblieben, wie die Menschen so recht in der Natur lebten und von all dem Geschwänzel und Geziere nichts wussten, womit sie sich in ihren gemauerten Kerkern quälen, so dass sie auch ganz entfremdet sind all den herrlichen Dingen, die Gott um sie hergestellt hat, damit sie sich daran erbauen und ergötzen sollen."* (p. 376)

Am putea adăuga la toate acestea ordinea ce domneşte în casă, mesele joviale şi patriarhale, familia numeroasă dar foarte unită.

Tehnica lui Hoffmann pare a fi aceea de a lăsa normalitatea să ajungă treptat la punctul critic al cristalizării în idilă, dar tocmai atunci cînd e pe cale să se întîmple acest lucru, vreun monstru ce zăcea în adîncuri îşi scoate capul. Aceasta e structura urmărită, de exemplu, atunci cînd Medardus merge la culcare sau cînd familia e la masă cu oaspeţii săi şi apare călugărul nebun. Mai mult,

---

* Pe scurt, un vînător cinstit şi credincios duce o viaţă plină de voioşie, căci i-a mai rămas ceva din frumoasa libertate de odinioară, cînd oamenii trăiau în sînul naturii şi nu ştiau nimic de perucile cu coadă şi de îmbrăcămintea înzorzonată cu care se chinuiesc între zidurile lor înguste ; astfel că le sînt de-a dreptul străine toate lucrurile minunate pe care Dumnezeu le-a făurit în jurul lor ca să-i înalţe sufleteşte şi să-i desfete. (E.T.A. Hoffmann, *Elixirele diavolului*, Minerva, 1970 ; trad. de I. Cassian-Mătăsaru, pp. 135-136).

tocmai ideea de a plasa o situaţie cvasi-idilică în mijlocul unei păduri întunecate indică statutul ei precar ; astfel se naşte contradicţia dintre acea „Kleines, nett aufgeputztes Gemach"*, cînd Medardus merge la cul- care şi „ziemlich weitläufiges Gebäude**" (avînd conotaţii gotice) din care face parte (p. 377).

Dar mai pot fi pomenite cel puţin alte trei situaţii ce îşi pierd, la apariţia lui Medardus, caracterul idilic. Din moment ce aceste secvenţe ar putea alcătui împreună un univers sănătos şi normal, putem schiţa cu uşurinţă imaginea lui Medardus ca purtător al păcatului, cel care sfărîmă unitatea inocentă. Aceste secvenţe sînt cele ce deschid fiecare din capitolele al II-lea, al III-lea şi al IV-lea (din volumul I)[6]. Prima poate să pară extatică, dar nu reflectă decît comuniunea dintre om şi natură într-o minunată şi senină dimineaţă, marcată de vioiciunea unei plimbări vesele. Dar decorul este repede înlocuit de un peisaj ameninţător, un fundal potrivit pentru o crimă oribilă („zwischen kühn emporgetürmten schauerlichen Felsenmassen, über schmale Stege, unter denen reissende Waldbäche brausten ; immer öder, immer beschwerlicher wurde der Weg***"). (p. 328)

Scena ce deschide capitolul al treilea ar trebui, din toate punctele de vedere, să fie una mai apropiată de o situaţie idilică uşor comică : satul mare, clopotele ce bat, hanul, ţăranii curioşi şi agitaţi, primarul coruptibil[7]. Chiar şi Medardus are sentimentul că iese dintr-o lume pentru a intra în alta : „Als die ersten Strahlen der Sonne durch den finstern Tannenwald brachen, befand ich mich an einem frisch und hell über glatte Kieselsteine dahinströmenden Bach****". Apele rîului sînt înşelătoare şi pure

* o mică încăpere, frumos mobilată (Hoffmann, *op. cit.*, p. 136).

** clădire destul de vastă (*ibid.*, p. 136).

*** pe poteci înguste printre care susurau pîrîiaşe de pădure ; drumul devenea din ce în ce mai pustiu, mai anevoios. (*ibid.*, p. 58).

**** Cînd primele raze ale soarelui străpunseră întunericul pădurii de brazi, mă pomenii lîngă un pîrîu proaspăt şi limpede. (*ibid.*, p. 101).

– ele nu îl reflectă atît pe Medardus, cît graniţa dintre o fiinţă pierdută prin păcat şi una posedată. Din nou, de-a lungul întregului episod, orice cristalizare a idilei e împiedicată de amintirea crimei petrecute, de suspiciunile sătenilor şi, în cele din urmă, cînd totul pare a ajunge la un deznodămînt mulţumitor, de bătrîna ameninţătoare, cu izbucnirea periculoasă („Blutbruder, Blutbruder") şi vrăjile ei (p. 355).

Pînă şi reşedinţa prinţului, cu parcul său impunător şi elegant, chiar dacă superficial, se aseamănă, prin tihnita lipsă de însemnătate (tipic pre-Biedermeier) a „curţii" prinţului Iräneus :

> „Die Residenz des Fürsten bildete gerade den Gegensatz zu der Handelsstadt, die ich verlassen. Im Umfange bedeutend kleiner, war sie regelmässiger und schöner gebaut, aber ziemlich menschenleer. Mehrere Strassen, worin Alleen gepflanzt, schienen mehr Anlagen eines Parks zu sein, als zur Stadt zu gehören ; alles bewegte sich still und feierlich, selten von dem rasselnden Geräusch eines Wagens unterbrochen. Selbst in der Kleidung und in dem Anstande der Einwohner bis auf den gemeinen Mann herrschte eine gewisse Zierlichkeit, ein Streben, äussere Bildung zu zeigen.*" (p. 391)

Medardus (devenit deja diabolic) ocupă incredibil de repede poziţia unui familiar al celor mai înalte cercuri princiare, folosindu-se în acest scop tocmai de – ce ironie ! – *cultură*. Fisura apărută în universul idilic – subliniată, de altfel, de nenumărate ori, poate mai mult

---

* Reşedinţa prinţului înfăţişa un contrast izbitor cu oraşul comercial pe care-l părăsisem. Ca întindere, era cu mult mai mică, dar mai proporţionată şi mai frumos construită, însă prea puţin populată. Mai multe străzi străjuite de arbori, păreau să facă mai curînd parte dintr-un parc şi nu dintr-un oraş ; totul se mişca festiv şi tăcut, rareori întrerupt de huruitul unei trăsuri. Chiar şi în îmbrăcăminte, în comportarea locuitorilor pînă şi la cel mai modest om, se vedea o anumită ţinută aleasă, o rîvnă de a părea cît mai bine educat. (Hoffmann, *op. cit.*, p. 155).

decît oriunde în altă parte în roman – e indicată de prezenţa atîtor capricii, mereu schimbătoare, ultimul dintre ele fiind aici misteriosul joc „faraon" (egiptean !). „Die gemütliche Ruhe womit Geschäfte, Gewerbe getrieben werden*" (p. 393) va face loc în curînd cîştigurilor ilicite, intrigilor, interogatoriilor poliţiei. Din acest moment, mai apare o singură încercare (făcută fără prea multă convingere) de a redobîndi imaginea unei lumi diferite (cînd Medardus îşi recapătă cunoştinţa, după lunga sa boală), dar e spulberată chiar mai repede decît celelalte de pasiunea sa disperată pentru Aurelie (p. 453).

Ne-am putea opri în treacăt la două cazuri în care idila nu are decît un rol superficial şi convenţional, dar ele pot fi trecute cu vederea, datorită lipsei lor de însemnătate, şi nu în ultimul rînd pentru că implică opere mai puţin importante. Astfel, *Meister Johannes Wacht* şi *Meister Küfner und seine Gesellen* apelează la o perioadă evasi-medievală, ca mijloc de a surprinde unitatea atmosferei idilice. Ne întrebăm însă dacă (în *Meister Johannes Wacht*)[8] referirile oarecum exterioare la breasla constructorilor sau vreo descriere stîngace a fericirii casnice pot contribui în mod semnificativ (pe lîngă modalităţile deja utilizate) la crearea unei asemenea atmosfere, pe lîngă modalităţile deja utilizate. Şi e puţin probabil ca pînă şi o descriere extinsă a conflictelor „rituale" din timpul peţitului şi căsătoriei, într-un mediu de artizani (în *Meister Martin Küfner und seine Gesellen*)[9], cu finalul său apoteotic (şi, de altfel, pictural) al integrării sociale să poată fi apreciată altfel decît drept o născocire elaborată, menită să le concureze pe cele ale romanticilor la modă în acea vreme, ieşind însă din tonalitatea autentică a mesajului estetic al lui Hoffmann[10]. În *Der Feind* (pe o temă „istorică" similară, luată din viaţa meşterilor artizani), modelul idilic e prezentat

* Calmul desăvîrşit în care se desfăşoară comerţul şi practicarea breslelor (Hoffmann, *op. cit.*, p. 158).

într-o manieră aproape pur descriptivă, prea puţin legată de substanţa subiectului (de exemplu, scena tihnită de la han, la începutul primului capitol)[11]. În *Die Doppelgänger* este încă şi mai evident că elementele idilice au doar o funcţie contrastivă sau poate decorativă, fără a fi însă implicate în subiect: conflictul între hangiul de la „Mielul Argintiu" şi cel de la „Capra de Aur" e unul pur comic şi, în sine, lipsit de însemnătate pentru acţiunea narată, chiar dacă reconcilierea lor simbolizează, la sfîrşitul povestirii, pacea şi bucuria ce stăpînesc această lume[12].

Ar fi cumva nepotrivit să includem *Der unheimliche Gast* în aceeaşi categorie a idilismului „anorganic", întrucît (în această povestire) situaţiile idilice funcţionează doar ca simplu cadru (început, concluzii, conexiuni)[13]. Dialogurile dintre Angelica, mama ei şi întreg cercul de tineri şi tinere din jurul lor ar putea fi considerate, în *acest* caz, drept un fel de teren de neutră seninătate narativă, din care *trebuie* să răsară spaima pentru a duce la un echilibru sau la o satisfacţie psihologică. (Este evident că o asemenea evoluţie a spaimei va marca mai apoi existenţa personajelor, dar tocmai asta se şi aşteaptă de la ea, atît timp cît orice grup de prieteni adunaţi laolaltă tînjeşte după o astfel de perturbare a liniştii: coincidenţele înfricoşătoare dintre poveste şi acţiune sînt o dovadă palpabilă a acestui fapt.)

Totuşi, pînă şi acest tip de confruntare păleşte atunci cînd o comparăm cu un exemplu de utilizare perfectă a modelului idilic, cum se întîmplă în *Der goldene Topf*[14]. Rareori putem întîlni atît de bine descrise şi juxtapuse cele două lumi: cea a fanteziei, aventurii, supranaturalului şi a îndrăznelii (lumea Salamandrei) şi cea a idilismului mulţumit, mărginit şi paşnic. Nu are importanţă dacă lumea Salamandrei trebuie înţeleasă la modul literal sau simbolic (drept o creaţie poetică îndrăzneaţă ce modifică mecanismele acestei lumi), întrucît ambele lumi sînt la fel de departe de Dresda timpului lui Hoffmann. E interesant de observat că atît directorul

Paulmann, cît şi asociaţii săi sînt, într-o oarecare măsură, subiectul ironiei generale şi par a fi nişte caricaturi, rămînînd astfel în afara lumii unor Hermann, Dorothea şi Luise. În această privinţă, ar mai trebui luate în consideraţie două aspecte. În primul rînd, dacă imperfecţiunea este o parte necesară a idilei societale, atunci o tentă umoristică aproape că este impusă de context (de fapt, ea este prezentă la suprafaţa poemului lui Goethe – să amintim figura spiţerului sau chiar secvenţe din *Luise* şi chiar o replică mai generală cum e cea a lui Goldsmith din *The Deserted Village*: „faţa mozolită" a flăcăului, I, 28). În al doilea rînd, atitudinea lui Hoffmann faţă de personajele sale nu schimbă în mod necesar nici natura lor şi nici pe cea a modelului idilic folosit. Fie pozitivă sau negativă, lacrimogenă sau ironică, atitudinea e o componentă suplimentară, ce nu poate interveni într-o structură literară independentă de autor ; ne oferă doar cîteva date despre felul în care Hoffmann utilizează o astfel de structură.

Deformarea modelului idilic se datorează, în esenţă, influenţei lumii „Salamandrei". Cele două lumi se relativizează reciproc[15]. Privită de la înălţimea turnului din Atlantis, lumea idilică s-ar dovedi, cine ştie ?, ridicolă – directorul Paulmann şi registratorul Heerbrand ar putea foarte bine să-i considere pe Anselmus şi Lindthorst drept nişte ţicniţi, iar pe Serpentina drept o fiinţă firavă şi insipidă, în comparaţie cu ochii albaştri ai mamzelei Veronica, cea care le găteşte supa. Întreaga poveste este o lungă luptă pentru eliberarea de angajamente. La început, cele două lumi sînt foarte apropiate, iar multe personaje funcţionează la ambele nivele (cum ar fi arhivarul Lindthorst şi bătrîna *Apfelweib*)[16]. Dar separarea se realizează curînd, Anselmus rămînînd liantul ce ţine împreună cele două lumi. Tocmai pentru capturarea sa începe lupta şi, odată ce a optat definitiv pentru Serpentina, renunţînd la Veronica, ruptura produsă este ireversibilă, fiecare din cele două jumătăţi ale realităţii revenind la mecanismele iniţiale.

Dacă citim *Der goldene Topf* drept povestea unui eşec, atunci devine evident că Serpentina şi Veronica sînt două feţe ale aceleiaşi personalităţi, separate doar de ruptura schizoidă ce se produce în însuşi Anselmus ; chiar posibilitatea de a alege între ele anunţă dezastrul ce se va produce datorită limitării existenţei umane. O ambiguitate ciudată e introdusă aici de faptul că, în capitolul 9, dezastrul se naşte tocmai din lipsa separării şi, de asemenea, din încercarea – făcută în mod neaşteptat de principiul răului (*Apfelweib*) – de a menţine confuzia iniţială între cele două lumi, în vreme ce forţele binelui încurajează separarea. Dar, din nou, chiar această scindare urmează o structură izbitor de ordonată şi simetrică la cele două nivele ale realităţii (superior şi inferior), ce pare a fi (cel puţin în această povestire) soluţia găsită de Hoffmann pentru cea mai fericită şi armonioasă formă de coexistenţă a realităţii idilice şi a fanteziei titanice.

O asemenea desfăşurare poate părea diferită de modelul Serapion, predominant în majoritatea operelor lui Hoffmann. Dar asta doar în măsura în care idila este aici atît reală, cît şi virtuală, deşi rămîne de văzut dacă e şi de dorit. Dar dacă modelul Serapion e văzut în principal drept *o proiecţie* ce trebuie întotdeauna raportată la o anumită situaţie, atunci *Der goldene Topf* ar putea fi înţeleasă ca un moment dintr-o serie de încercări de a determina validitatea unei astfel de proiecţii. Într-un sens, povestea pare să ocupe o poziţie mediană între modurile de utilizare ale cadrului convenţional şi variantele idilice enumerate mai înainte. *Der goldene Topf* este, într-o anumită măsură, o afirmare clasică şi nedeformată a idilismului lui Hoffmann : idila şi realitatea, idila şi fantezia se menţin într-un delicat echilibru. „Pericolele" distrugerii unui asemenea echilibru, din perspectiva capacităţii de a zugrăvi viaţa idilică, pot fi observate dacă se compară *Der goldene Topf* cu *Die Abenteuer der Silvester-Nacht*, unde dihotomia idilic-fantastic din primul text este redusă la o simplă opoziţie

fantastic-real. Crăciunul se desfăşoară fără peripeţii, plăcut, dar nu înseamnă decît un moment de respiro în rutina plictisitoare şi obositoare a corvezilor zilnice[17]. Semnificaţia simbolică a pierderii de către Spikher a propriei imagini din oglindă (p. 227) devine evidentă dacă, pentru un moment, am considera lumea Salamandrei drept o proiecţie idealizată a celei idilice. (Imaginea din oglindă semnifică, în acelaşi timp, atît reflectare, cît şi răsturnare.) O lume a Salamandrei, complet ruptă de suportul idilic, devine una demonică, iar idila, la rîndul ei, e din ce în ce mai devitalizată şi bolnăvicioasă (în han, atmosfera plăcută – „Gemütlichkeit" – este distrusă). Între termenii opuşi trebuie să se stabilească o tensiune benefică, ce înseamnă unitate dar, în aceeaşi măsură, conflict.

Demersul lui Hoffmann se concentrează adesea asupra naturii idilei ca atare, lăsînd deoparte sensul posibilităţilor sale de manifestare sau relaţiile stabilite cu alte forme de existenţă. Astfel, acţiunea din *Klein Zaches genannt Zinnober*[18] urmăreşte dificila maturizare socială a lui Balthazar, opusă rapidei ascensiuni şi declinului piticului Zinnober, personaj care se sprijină pe elemente de magie şi pe implicaţiile lor psihologice. În povestire, Balthazar se dovedeşte un purtător al idilei, străbătînd de la un capăt la altul spectrul idilic. La început, pentru el idilismul însemna o pasiune sentimentală pentru natura percepută ca interlocutor însufleţit, în stare să înlocuiască nu numai rutina vieţii de la ţară, dar chiar şi prietenia sîcîitoare, deşi bine intenţionată, a lui Fabian (pp. 24, 41). La celălalt pol, avem un concept al idilicului în care miraculosul a încetat să mai reprezinte un element intrinsec al realităţii (cum ar fi spus Balthazar despre pădure, de exemplu) şi devine o forţă motrice din afara realităţii. Ilustrarea acestei teorii nu poate fi găsită însă în imaginea caricaturală oferită de relaţiile lui Zinnober (p. 49) cu prinţul Paphnutius (deşi tocmai *atunci* este testat mecanismul – lucru pro-

babil nelipsit de însemnătate), ci mai curînd în lumea pe care Prosper Alpanus e capabil să i-o dăruiască – în finalul triumfător – lui Balthazar. Desigur, ea reprezintă viaţa unui gentleman de ţară împăcat, cultivat, cu înclinaţii artistice, eliberat de orice constrîngere (pp. 77, 99-100). O lume în care broaşte monstruoase pot fi transformate în servitori obişnuiţi, deşi cam neplăcuţi vederii (p. 53), cafeaua poate fi sorbită, într-o tihnă tipic burgheză, după desfăşurarea violentă a forţelor magice (p. 68), decanii universităţilor laudă croiala modestă a hainelor studenţilor (pp. 80-81), iar acele „heitres unbefangenes Wesen" (fiinţe voioase şi dezinvolte) ale Candidei s-ar simţi de minune. Deşi are aparenţa unui univers complet atît din punct de vedere formal cît şi social, cititorul ştie, iar personajele bănuiesc că totul e rezultatul intervenţiei forţelor supranaturale. Alternativa deschisă în faţa lui Balthazar este definită în termenii fericirii personale şi familiale, dar Hoffmann sugerează că diferenţa dintre aceste două tipuri de idilism poate fi exprimată şi din punct de vedere socio-cultural, ca fiind diferenţa dintre idilismul medieval şi cel iluminist, primul avîndu-l drept figură centrală pe prinţul Demetrius, cel de-al doilea, pe prinţul Paphnutius. Cel dintîi se dovedeşte :

> „Von einem hohen Gebirge umschlossen, glich das Ländchen mit seinen grünen, duftenden Wäldern, mit seinen blumigen Auen, mit seinen rauschenden Strömen und lustig plätschernden Springquellen, zumal da es gar keine Städte, sondern nur freundliche Dörfer und hin und wieder einzeln stehende Paläste darin gab, einem wunderbar herrlichen Garten.*" (p. 15).

---

* Înconjurată de nişte munţi înalţi, ţărişoara asta, cu livezile ei înflorite, cu rîurile ei repezi şi fîntînile ţîşnitoare, mai ales că nu se găseau oraşe, ci numai sate frumoase şi, ici şi colo, palate singuratice, semăna cu o grădină minunată. (E.T.A. Hoffmann, *Piticuţ, zis şi Cinabru*, în *Părerile despre viaţă ale motanului Murr şi alte povestiri*, Univers, Bucureşti, 1985 ; trad. de Valeria Sadoveanu şi Al. Philippide, p. 73).

un univers fericit şi invadat de o mulţime de fiinţe miraculoase care răsar din fiecare ungher. Paphnutius şi sfetnicii săi doresc să întemeieze o lume diferită, nu mai puţin idilică, desigur, însă una din care supranaturalul a fost eliminat cu desăvîrşire. Astfel, se pune la cale „die Walder umhauen, den Strom schiffbar machen, Kartoffeln anbauen, die Dorfschulen Verbessern, Akazien und Pappeln anpflanzen, die Jugend ihr Morgen- und Abendlied zweistimmig absingen, Chausseen anlegen und die Kuhpocken einimpfen lassen."* (p. 16). Totuşi, potrivit lui Hoffmann, ambiguitatea persistă, din moment ce toate acestea nu pot fi obţinute decît prin tehnici magice[19]; ambele tipuri de idilă sînt problematice, ambele intră în relaţie cu non-naturalul, risipind astfel cea mai profundă pretenţie a idilei – aceea de a fi un construct natural, cu material uman.

Cînd totul a fost spus şi făcut, tocmai ambiguitatea aceasta şi nesiguranţa ajung să domine majoritatea operelor lui Hoffmann. *Nussknacker und Mausekönig* demonstrează că idila are două faţete (ce se manifestă simultan, iar nu alternativ, ca în *Klein Zaches*), *Meister Floh* îi descrie, pe larg, falsitatea trădătoare, *Die Konigsbraut* dovedeşte cum poate fi subminată idila, iar *Datura fastuosa* reuşeşte chiar să o prezinte drept o caricatură monstruoasă, zeflemitoare. Deşi e pesimist în privinţa idilei, Hoffmann e în acelaşi timp obsedat de ea, astfel încît nu se poate sustrage tentaţiei de a o cuprinde într-un joc pe jumătate comic, pe jumătate serios.

Astfel, în *Nussknacker und Mausekönig*[20] situaţia idilică se conturează din nou (ca de atîtea ori la Hoffmann) în faţa focului din cămin, într-o zi de Cră-

* de-a face navigabil rîul, de-a planta cartofi, de-a îmbunătăţi şcolile la sate, de-a sădi salcîmi şi plopi, de-a pune pe copii să cînte pe două voci rugăciunea de dimineaţă şi de seară, de a face şosele şi de-a vaccina oamenii... (Hoffmann, *op. cit.*, p. 74).

ciun petrecută în familie. De această dată, sentimentul de siguranţă *(Geborgenheit)* este sporit de faptul că punctul de vedere al naratorului se identifică, pe aproape întreg parcursul povestirii, cu viziunea lui Fritz şi, în special, cu a Mariei, a copiilor care-şi doresc atît de mult să găsească, în cuibul familial protector o cale de comunicare cu universul jucăriilor antropomorfizate. Jokerul din pachetul de cărţi devine acum naşul Drosselmeier, celibatarul jovial, plin de vervă şi cam slobod la gură, un personaj tipic idilic care, tocmai prin poveştile sale bine intenţionate, se transformă într-o forţă demonică. El nu-şi dă seama (sau poate că da ?) că dorinţa de a crea o nouă oază de siguranţă în interiorul celei iniţiale nu înseamnă a întări protecţia idilică, ci mai curînd a o pune sub semnul întrebării[1], lumea idilică a jucăriilor, a copiilor alintaţi şi a lumînărilor de Crăciun capătă în acest moment imaginea răsturnată (răutăcioasă) a unei realităţi monstruoase şi ameninţătoare, gata să o sufoce pe Marie. Soluţia propusă este legată de căsătorie, iar cealaltă realitate nedorită devine doar un ornament al iubirii, o înfrumuseţare „firească" a unei acţiuni idilice normale. Dar nu trebuie văzută aici o acceptare completă a ritmurilor idilice, din moment ce Hoffmann demonstrează că „normalul" şi „naturalul" sînt posibile numai datorită intervenţiei magice a lui Drosselmeier.

Dacă *Nussknacker und Mausekönig* se încheie într-o notă de reconciliere între idilic şi fantastic, fiecare registru păstrîndu-şi autonomia şi importanţa, în *Die Königsbraut*, fantasticul nu mai constituie doar un aspect complementar şi antitetic al idilismului : devine un parazit în stare să pătrundă pînă în inima lumii idilice. Primul paragraf – deşi îşi propune, probabil în mod sincer, „să pregătească într-o manieră plăcută" cititorul pentru complicaţiile ulterioare – se caracterizează printr-un ritm abrupt, cu o succesiune rapidă de propoziţii, punînd sub semnul întrebării fericirea lipsită de griji care se presupune a fi evocată.

„Es war ein gesegnetes Jahr. Auf den Feldern grünte und blühte gar herrlich Korn und Weizen und Gerste und Hafer, die Bauernjungen gingen in die Schoten, und das liebe Vieh in den Klee ; die Bäume hingen so voller Kirschen, dass das ganze Heer der Sperlinge trotz dem besten Willen, alles kahl zu picken, die Hälfte übriglassen musste zu sonstiger Verspeisung. Alles schmauste sich tagtäglich an der grossen offnen Gasttafel der Natur. – Vor allen Dingen stand aber in dem Küchengarten des Herrn Dapsul von Zabelthau das Gemüse so über die Massen schön, dass es kein Wunder zu nennen, wenn Fräulein Aennchen vor Freude darüber ganz ausser sich geriet.*"[22]

O uşoară tendinţă spre hiperbolizare se adaugă ritmului febril din primul paragraf : vrăbiile nu sînt în stare („trotz dem besten Willen"*) să culeagă toate cireşele, legumele sînt „über die Massen schön"***, Aennchen e „vor Freude... ganz ausser sich"****. Deşi apar aici toate elementele lumii idilice (aproape ca în creaţia intenţionat artificială a lui Carlyle), fiecare dintre ele are măcar o uşoară deviere în stare să încurajeze subminarea decorului iniţial ; iar distorsiunea se dovedeşte pînă la urmă atît de mare încît, în final, acesta ajunge să semene (chiar dacă nu perfect) cu unul fantastic : excentricităţile lui Dapsul von Zabelthau frizează anormalul ; scena

---

* Era un an binecuvîntat. Pe cîmpuri înverzea şi înflorea nemaipomenit de frumos secara, şi grîul, şi orzul, şi ovăzul ; copiii ţăranilor mergeau la mazăre, iar vitele-n trifoi, pomii erau atît de încărcaţi de cireşe, încît întreaga armată de vrăbii nu reuşea, în ciuda celei mai bune intenţii de a ciuguli totul, să facă curăţenie, a trebuit deci să mai lase jumătate pentru consumul altora. Toţi se ospătară zilnic la masa oferită de natură. – Dar în primul rînd acea „bucătărie de grădină" a domnului Dapsul din Zabelthau, legumele nemaipomenit de frumoase, de nu era de mirare că domnişoara Aennchen nu mai ştia ce să facă de bucurie.

** în ciuda celor mai bune intenţii

*** nemaipomenit de frumoase

**** nu mai ştia ce să facă de bucurie

distrugerii casei este plină de bună-dispoziţie, dar caricaturală, hanul e atît de sărac încît nici nu mai poate servi scopului său iniţial. În mod neaşteptat, tocmai *normalitatea* lui Aennchen, preocupările ei culinare, deschid calea invaziei fantasticului. Tocmai atracţia ei obsesivă pentru lumea legumelor (căsătoria simbolică şi schimbul de inele cu Daucus Carota) duce la antropomorfizarea acestui univers şi declanşează irumperea necunoscutului (p. 955) ; dar aceeaşi disperată pasiune îi va schimba înfăţişarea şi o va face să treacă prin experienţa înspăimîntătoare a descoperirii unui adevăr ascuns dezgustător (pp. 983-984). Este salvată printr-un exces opus, simetric : compoziţiile *poetice*, delirante ale lui Amandus. Caracterul mult prea prozaic al lui Aennchen şi cel excesiv de poetic al lui Amandus se anulează reciproc (lovitura dată cu o lopată le declanşează la amîndoi amnezia) şi, astfel, se restabileşte idila (pp. 992-993).

Fără a mai intra în amănunte, în *Meister Floh*, Hoffmann sugerează că idila nu e altceva decît o jucărie în mîinile unor forţe supranaturale[43]. A dispărut jocul subtil din *Der goldene Topf*, dintre o realitate completă şi una incompletă, dintre atracţia şi respingerea celor două părţi ale lumii, cea a „Salamandrei" şi cea a arhivarului şi ne rămîne, în cel mai bun caz, doar o urmă infimă – Peregrinus şi Röschen – desprinsă din plasa forţelor supranaturale sau, mai curînd, rezistînd în mod surprinzător într-un punct în care forţele magice se anulează reciproc. Altfel spus, idila rămîne doar aparenţă, lumea fiind dominată de supranatural[44]. Sau o putem considera o reîntoarcere morbidă a lui Peregrinus la ritualurile copilăriei[45]. Desigur, adevărata idilă e aceea a familiei modeste, harnice, vesele şi pioase a lui Lämmerhirt, la care Thyss se întoarce de fiecare dată cînd simte nevoia de căldură şi afecţiune, pentru a i se alătura în cele din urmă[46].

Singura condamnare decisivă a idilei de către Hoffmann pare a fi cea din *Datura fastuosa*[47]. Eugenius se

salvează şi îşi recapătă minţile doar prin pasiunea sa pentru Gretchen, cea pe care o respinsese la început :

„Da wand sich ein ungeheurer Schmerz los aus der Brust des Jünglings, und durch diesen Schmerz leuchtete plötzlich die Naphthaflamme der reinsten Liebe. (...) Halb ohnmächtig vor süssen Bangen, vor himmlischer Wonne sank die Jungfrau dem Jüngling an die Brust. Sever trat hinein und sprach, als er die Seligen erblickte, ernst und feierlich : »Eugenius, du hast den Engel des Lichts gefunden, der dir den Frieden deiner Seele wiedergeben wird, und selig wirst du sein hienieden und dort«*" (p.454)

Calvarul lui Eugenius începe în momentul în care este preferată „idila" în locul pasiunii. Viaţa lui Ignaz Helm şi a soţiei sale[28] (aşa cum o descrie Sever) fusese, fără îndoială, pe deplin idilică, iar Eugenius însuşi este prezentat drept unul dintre acei : „einfachen Menschen, denen ein kleiner Kreis, in dem sie sich froh und frei bewegen, vollkommen genügt, ...denen das kleine Reich, worin sie heimatlich sind, die fruchtbare Oasis in der grossen unwirtbaren freudenleeren Wüste scheint**" (p.499). Mai mult chiar, pentru Fermino însuşi, monstruoasa căsătorie înseamnă : „Euer kleiner Haushalt ist wohl recht idyllisch, alles friedlich und freundlich, die gute Alte ist zufrieden, wenn Männlein bei guter Laune bleibt***" (p.530) – un rezumat adecvat

---

* Atunci se desprinse o imensă durere din pieptul tînărului, şi prin această durere izbucni dintr-o dată văpaia celei mai pure iubiri. (...) Pe jumătate leşinată de această nelinişte dulce, de această plăcere divină, fecioara-şi lăsă capul pe pieptul tînărului. Sever intră şi cînd îi văzu cît erau de fericiţi, spuse : »Eugenius, l-ai găsit pe îngerul luminii, care-ţi va reda liniştea sufletului, şi fericit vei fi, aici pe pămînt şi dincolo«.

** oameni simpli, cărora le este îndeajuns un cerc restrîns în care să se mişte cu plăcere şi liberi, ...care percep mica împărăţie, în care trăiesc, ca pe o oază fertilă înconjurată de un deşert imens, secătuit

*** Căsnicia voastră e de-a dreptul idilică, totul e paşnic şi prietenos, bătrîna e mulţumită, cînd bărbăţelul se simte bine...

al trecerii în revistă oferite la începutul capitolului al III-lea, sub înfățișarea vieții de familie liniștite *(Stilles Familienleben)*: calmă, potolită, decentă și senină (pp. 514-515).

Dar Hoffmann nu ezită să pomenească și caracterul nefiresc, lipsit de gust al situației, poate chiar cu mai multă tărie atunci cînd afirmă: „Wohl mag aber zehrender Krankheitsstoff sich im Inneren gebären, wenn der Geist, seinen eignen Organismus verkennend, im unseligen Missverständnis, den Bedingungen des Lebens widerstrebt*" (p. 515). La rîndul ei, văduva profesorului va afirma direct și cu multă îndrăzneală: „Deshalb kann und darf die *Mutter* in die Stelle der *Frau* treten.**" De aceea, dacă această căsătorie se va transforma curînd într-un coșmar, pîndită de pericole, ură și vicii, totul se va întîmpla *din cauza* idilei. Dar e la fel de adevărat că o asemenea variantă grotescă se abate chiar de la regula fundamentală a unei lumi idilice care, după cum am mai spus deja, pretinde respectarea naturii umane. Pasiunea e mai „normală" (chiar mai prudentă și mai moderată) – cel puțin în acest punct și în această situație[20].

Într-adevăr, am putea trage concluzia că perspectiva lui Hoffmann asupra idilei e mult mai clar definită în *Datura fastuosa* decît în alte povestiri. S-a ajuns însă la o limită; încercarea de a-i da realitate a transformat idila, făcînd-o să devină, dintr-un element ușor suspect, unul negativ. Astfel, ne întoarcem la contradicția fundamentală descrisă mai înainte, reprezentată de Serapion. Trebuie observat că, în vreme ce în majoritatea cazurilor pomenite deja se ajunge aproape la o *negare* a modelului idilic, în ultimul exemplu idila reușește să se strecoare (atunci *cînd* poate) și să supraviețuiască

---

* Probabil că se va naște o substanță purtătoare de boală, mistuitoare în interior, iar dacă sufletul i se va împotrivi printr-o confuzie, neținînd seama de propriul organism, ea poate fi fatală condițiilor vieții.

** De aceea *mama* poate și trebuie să-i ia locul *femeii*.

deghizată într-un pașnic rezultat al anulării unor forțe contrarii (deseori demonice sau miraculoase). Dacă un idilism *aleatoriu* poate fi imaginat, Hoffmann pare a sugera că orice încercare de a institui în mod deliberat idila se va dovedi, în mod necesar, monstruoasă. (Aceasta fiind oricum o regulă generală a existenței modelului idilic – numai că Hoffmann o subliniază în mod special.)

În sfîrșit, din perspectiva lui Serapion, ar merita pomenite cîteva fragmente din *Des Vetters Eckfenster*[40] care rezumă din nou problema *estetică* a modelului idilic, din punctul de vedere al creației artistice. Vărul bolnav, superior mulțimii obișnuite, retras ca un pustnic în camera sa modestă, reprezintă imaginea închiderii (involuntare, ca într-o închisoare) într-un simbolic turn de fildeș. Pe de altă parte, ceea ce vede el de la fereastră nu e altceva decît masa indistinctă, obișnuită, a unei umanități agitate și încă lipsite de darul vorbirii – gesturile, culorile, secvențele acțiunii sînt percepute doar vizual. Din mulțimea de senzații nedefinite, acest personaj își creează în mod deliberat o lume coerentă[41]. Istoriile pe care le scrie sînt imaginare, reprezentînd o suprapunere arbitrară a unei structuri peste percepțiile sale. Dar ordonarea arbitrară a senzațiilor vizuale are, la rîndul său, un efect ciudat asupra observatorului. El nu mai e un bolnav singur și deprimat care încearcă să-și ocupe timpul, ci devine un important element dintr-o relație – *în ansamblul ei* – idilică. Sentimentul de siguranță tihnită și interesul amical, dar plin de detașare, manifestat pentru spectacolul „lumii largi", plăcerea calmă cu care savurează tensiunea conflictelor umane din exterior și alinarea adusă de obiectele mărunte dinăuntru dau o vizibilă aură idilică acestei situații. Aici, în una din ultimele opere ale lui Hoffmann[42], putem găsi încă o dată (prin implicațiile contextuale) un rezumat al perspectivei autorului asupra *idilei*: aceasta nu are realitate în sens material, este doar o creație efemeră, opunîndu-se parcă în glumă fantasticului și repre-

zentînd în sine doar o stilizare a realităţii „normale". Modelul idilic, ca întruchipare a umanităţii „naturale", a unei stări de sănătate a omenirii, devine pentru scriitorul german unul nenatural, în sensul că (asemeni oricărei creaţii umane intenţionate) este rezultatul unei tensiuni, are o existenţă scurtă şi, de fapt, e rupt de realitate. În cele din urmă, observăm aici o revenire la *ambiguitatea* idilei, opusă atîtor poveşti în care idila societală apărea într-o lumină aproape sinistră.

Jean Paul

Deşi din punct de vedere strict cronologic, Jean Paul este contemporan cu romanticii şi chiar cu Voss, el pare a fi despărţit de aceştia (din punct de vedere *tipologic*) de cel puţin o generaţie. Prin viziunea sa atît de sofisticată asupra idilei, Jean Paul nu este doar contemporan cu Hoffmann (afirmaţie justificată doar biografic, pentru că momentul de apogeu al creaţiei sale idilice a fost atins în scrierile de la începutul carierei sale literare, deci înainte de 1800 sau, oricum, înainte de 1809, cînd se poate spune pe drept cuvînt că a început activitatea literară a lui E.T.A. Hoffmann), ci poate fi considerat, într-un fel, şi un „descendent" al acestuia[55]. Oricine încearcă să stabilească o schemă dialectică ideală a dezvoltării modelului idilic în literatura germană ajunge la următoarea structură : teză (idila directă – Voss), antiteză (romantismul), sinteză (Jean Paul)[56]. Odată cu acesta din urmă, literatura germană ajunge la acelaşi nivel (în privinţa folosirii complexe a lumii idilice) cu literatura engleză, unde evoluţia se produsese mai lesne şi mai rapid. În spaţiul englez, acelaşi tip de schemă ar arăta în felul următor : teză (secolul al XVIII-lea), antiteză (romantism), sinteză (Lamb, Carlyle). Totuşi, din perspectiva *timpului*, Jean Paul devansează epoca sintezei engleze şi exercită o influenţă directă asupra lui Carlyle, cel care reprezintă o ultimă întruchipare impor-

tantă a modelului idilei societale într-o operă de artă ce poate fi încadrată încă în faza *estetică* a dezvoltării modelului.

Idila are atît de multe ramificaţii în opera lui Jean Paul, încît e mai greu de precizat unde *nu* apare decît unde e prezentă[35]. Scrierile sale teoretice, precum şi încercările disperat-ironice de a menţine unitatea lumii, căutînd să-i ofere cititorului în orice moment, în fiecare propoziţie, o sumă globală a cunoştinţelor şi sentimentelor umane dovedesc acest lucru. Totuşi, am putea pomeni *Siebenkäs* şi *Quintus Fixlein*, texte în care idila este tratată într-o manieră mult mai directă[36]; cel de-al doilea înfăţişează evoluţia unui univers idilic, în vreme ce în cel dintîi este urmărită dezmembrarea sa.

Siebenkäs[37] este probabil opera (ţinînd seama de cele două, deja amintite, dar şi de altele) cea mai apropiată de o piesă de virtuozitate bine articulată într-un *descrescendo* lent, marcat de un zîmbet trist. Sfîrşitul romanului aminteşte foarte mult de cel din *Datura fastuosa*, dar sentimentalismul său extravagant se dovedeşte chiar şi mai îndrăzneţ:

> „Und ihr Haupt sank zärtlich und müde auf seines, und sie sagte: «Wir bleiben beisammen!» Firmian stammelte: «O Gott! o du Engel – im Leben und Tode bleibst du bei mir.» – «Ewig Firmian!» sagte leiser Natalie; und die Leiden unsers Freundes waren vorüber*" (p. 565).

În timp ce în povestirea lui Hoffmann această concluzie e precedată de o respingere mult mai brutală şi mai directă (prin comparaţie cu cea de aici) a idilei, Jean Paul va pregăti revenirea la pasiune printr-o îndepărtare treptată, prelungită cu meşteşug, de lumea idilică de la început, pe care o construise pentru eroul

---

* Şi ea îşi lăsă tandru capul obosit pe al său şi spuse: „Rămînem împreună!" Firmian bîigui: „O, Doamne! o, tu, îngerule – în viaţă sau moarte rămîi cu mine! – „Pe veci Firmian!" spuse Natalie în şoaptă; şi chinurile prietenului nostru dispărură.

său. Nu trebuie să deducem că Siebenkäs ar fi în vreun fel inapt pentru a se integra într-o lume idilică ; dimpotrivă, chiar din primul capitol, este vizibilă grija sa afectuoasă față de obiectele fidele și demne de încredere din jurul său, unul din principiile sale fiind : „Ordnungsliebe ist... die schöne Fertigkeit des Menschen, ein Ding noch zwanzig Jahre lang immer an den *alten* Ort zu setzen.*" (p. 34). Atitudinea sa ambiguă față de ornamentele naiv-alegorice de pe masa de nuntă (pp. 41-43) precum și consideraţiile sale despre ordine, adăugate la cele spuse mai înainte : „der Ort selber kann sitzen, wo er will**" avertizează, desigur, asupra tensiunilor viitoare, provocate de viața liniștită și satisfacțiile mediocre ale carierei alese. Tipica descriere a orășelului Kuhschnappel[48] reprezintă mai mult decît acel context potrivit întîlnit la Hoffmann sau la alții : Jean Paul merge mai în profunzime – am putea spune că încearcă să pătrundă în straturile „subconștiente" ale unui cadru geografic și social necesar lumii idilice. El dezvăluie tensiunile ascunse pe care se fundamentează aproape orice construcție cu adevărat armonioasă. Desigur, nu trebuie uitat că vocea naratorului coincide doar în parte cu cea a autorului însuși (fiind astfel destul de departe de „obiectivitatea" caracteristică pînă și lui E.T.A. Hoffmann), în rest aparținîndu-i unui personaj care-și descoperă, treptat, incompatibilitatea cu lumea idilică. Spre deosebire chiar de Faust sau Werther, „întoarcerea" (motiv comun celor trei opere) acestui personaj nu înseamnă regăsirea unei nostalgice și transfigurate lumi de demult, ci, mai curînd, dezvăluirea căilor prin care un asemenea univers se îndepărtează de un alt tip de ideal :

„Der spiessbürgerliche Marktflecken erschien ihm, im Abstich mit freiern Menschen, so zusammengeknüllet,

---

* Spiritul de ordine /.../ nu este altceva decît frumoasa îndemînare a omului, de-a pune un lucru încă douăzeci de ani la *vechiul* său loc... (Jean Paul, *Viața lui Quintus Fixlein*, Univers, București, 1976 ; trad. de Mihai Isbășescu, p. 272).

** acesta putînd fi indiferent unde (*ibid.*, p. 272).

so kanzleilistig mit Leber- und Magenreimen, so voll Troglodyten – dass er sein grünes Gitterbette am lichten, hellen Tage auf den Markt hätte wälzen und darin unter lauten vornehmen Fenstern schlafen können, ohne etwas nach dem Gross- und Kleinen-Rat dahinter zu fragen*" (p.458).

Sau, şi mai clar, vorbindu-se tocmai despre gospodărie :

„Die alten gewohnten Ripienstimmen des Hauses, das zankende Gellen der Buchbinderin, der Sing-Dämpfer des eifrigen Beters und Fluchers Fecht, fiel ihm unter dem Hinaufschleichen der Treppe wie süsses Futter entgegen. Der abnehmende Mond seiner fahrenden Zinn-Habe glänzte aus der Küche ihm herrlich und silbern entgegen, alles war gescheuert aus dem Bade der Wiedergeburt gestiegen, eine kupferne Fischpfanne – die so lange keinen Essig vergiftete, als man sie nicht flicken liess – glühte ihn aus dem Küchenrauch des Einheizens, wie die Sonne aus dem Heerrauch, an. Er zog leise die Stubentüre auf : er sah niemand darin und hörte Lenetten in der Kammer beten... Ach, alles ruhte so friedlich, so einträchtig nebeneinander vom Gewühle der Woche aus. Ueber alles war das Regengestirn aufgegangen, nur sein Dintenfass war eingetrocknet.**" (p.495)

---

* Acest tîrguşor de filistini, i se păru a fi, în contrast cu oamenii liberi, atît de înghesuit, atît de îmbîcsit de proza birocraţiei, atît de plin de troglodiţi – încît putea să-şi pună patul în mijlocul străzii, în plină zi, dormind cu faţa spre distinsele ferestre, fără să-l intereseze tainele din Marele sau Micul Consiliu.

** Cînd se furişă pe scări în sus, îl întîmpinară aceleaşi binecunoscute voci ale casei ; ţipătul ascuţit al legătoarei de cărţi, rugăciunea-n surdină a credinciosului zelos, precum şi hărmălaia de vorbe a celui care înjura, toate de parc-ar fi fost pentru el ca o hrană gustoasă. Văzu strălucind ca argintul luna de pe mînerul de cositor. Totul era proaspăt curăţat, de parcă ar fi fost scos dintr-o baie regeneratoare : o tigaie de prăjit peşte, făcută din cupru – care atîta timp cît n-a fost peticită n-a otrăvit oţetul – îi licări prin aburul de bucătărie,

Călimara uscată şi tristă nu mai exprimă acum forţa titanică a vreunui erou care răstoarnă munţii, ci trimite mai curînd cu gîndul la un simplu intelectual, prietenos şi ironic, un critic literar talentat şi un viitor poet. Adevărata noutate adusă de Jean Paul nu se referă la conflictul eroului său cu lumea idilică, ci la contradicţia în care se află orice individ, *tocmai datorită* individualităţii sale, cu o astfel de lume. Firmian este un „Siebenkäs", deci se identifică cu orice individ maturizat spiritual, aflat deasupra nivelului „*Drei-Käse-hoch*", atribuit de obicei omului idilic. Nici măcar nu *urăşte* idila, o respinge doar, cu o melancolie resemnată. În afara destinului individual al unui bărbat prins între două femei (sau chiar două stiluri de viaţă), „moartea" şi „învierea" lui Firmian reprezintă moartea lumii idilice (care, după părerea sa e de mult dispărută) şi apariţia societăţii moderne, libere, fără limitări intelectuale.

De ce a trebuit Firmian să se căsătorească mai întîi cu Lenette e mai puţin clar ; poate doar pentru a oferi cititorului o situaţie în care să apară în mod evident toate premisele familiei idilice : contextul, relativa mediocritate a eforturilor intelectuale ale personajului, grija plină de dragoste a Lenettei şi ordinea constantă[49], lungile şi plăcutele plimbări[50], prietenul de familie uşor excentric, dar profund decent, casa liniştită, plină de lucruri fără importanţă (pp. 83, 260-261). Dar ceea ce se dovedeşte important e faptul că Firmian nici măcar nu-şi poate imagina că s-ar putea integra printre asemenea elemente, din moment ce el nici măcar nu le percepe drept un întreg :

---

precum soarele prin praful ridicat în urma unei armate. Deschise uşor uşa odăii : nu văzu pe nimeni, dar o auzi pe Lenette rugîndu-se. ...Ah, totul era atît de paşnic, de armonios, totul se recrea laolaltă de pe urma calvarului din decursul săptămînii. Deasupra tuturor se înălţă astrul ploii, numai călimara mea se uscase.

„...das vielstimmige Getümmel und die Olla Potrida von wohlfeilen Genüssen und die aufgeschlagene Musterkarte der Lumpen, aus und auf denen wir Kleidermotten unsere Trachten und Gehäuse zusammenflicken, alles dieses senkte seine Seele in humorisch-melancholische Betrachtungen über unser aus farbigen Minuten, Stäubchen, Tropfen, Dünsten und Punkten zusammengestoppeltes *Mussaik-Gemälde* des Lebens ein.*" (p. 105).

Dacă lumea aceasta are un aspect mozaicat (întrucît autorul a evidenţiat-o), ea poate fi astfel uşor demontată, bucată cu bucată, ceea ce ar fi imposibil în cazul unei idile autentice. Astfel, amanetarea treptată şi vinderea micilor obiecte casnice, precum şi lupta încăpăţînată şi chinuitoare dintre voinţele celor doi soţi în jurul fiecăruia dintre ele, ajung să însemne mai mult decît simple înfruntări minore şi ridicole. (Le-am putea compara cu modul în care procedează Werther, dar şi pentru el, după pierderea Lottei, idila autentică de dinainte s-a transformat într-o colecţie de mici obiecte lipsite de viaţă. La acesta din urmă lipseşte cel puţin brutalitatea explicită a comercializării lucrurilor.)

Siebenkäs încearcă să scoată piesele din acest „mozaic" şi să le includă în alienantul circuit comercial, în timp ce pentru Lenette, aceleaşi obiecte sînt (pe drept cuvînt sau nu) carnea şi sîngele unui trup de care se agaţă cu disperare. Totuşi, bătălia ei e pierdută de la bun început, pentru că în curînd se va lupta doar pentru prioritate, adică pentru a stabili care dintre aceste obiecte are o mai mare încărcătură emoţională sau e mai strîns legat de viaţa familiei. E vorba, într-adevăr,

* căci viermuiala polifonă şi potpuriul de plăceri ieftine şi cartoanele cu mostre, desfăcute, ale pungaşilor din care şi pe care noi, moliile de haine, ne cîrpăcim portul şi casa – toate acestea i-au adîncit sufletul în consideraţii umoristic-melancolice cu privire la tabloul în mozaic al vieţii, înjghebat din minute, fire de pulbere, picături, neguri şi puncte (Jean Paul, *op. cit.*, p. 314).

de o încleştare pe viaţă şi pe moarte, încheiată cu falsa moarte a lui Firmian şi cu adevărata moarte a Lenettei, după mai puţin de un an. Şi e deopotrivă ironic şi semnificativ faptul că Siebenkäs acceptă obiceiurile idilice doar în momentul pseudo-morţii sale[11], cînd se integrează pe deplin ritualului alinător atît de drag celor pe care doreşte să-i părăsească pentru totdeauna.

E surprinzător cît de des apare tema morţii sau a pseudo-morţii în „idilele" lui Jean Paul. În cele din urmă şi *Quintus Fixlein*[12] e construit în jurul poveştii unei morţi prevăzute, dar în final evitate. Aspectul acesta se dovedeşte chiar şi mai interesant dacă ne gîndim că avem de a face cu o replică antiteticǎ şi aproape simetrică la *Siebenkäs*, cu o lume idilică descrisă cît se poate de fidel, conform canoanelor. În ciuda măruntelor proteste sau a fricţiunilor întîmplătoare, protecţia e în continuare acceptată cu recunoştinţă drept o formă legitimă de integrare socială. Tînărul e primit în această lume ca şi cînd ar fi „întîmpinat" de amintirile copilăriei sale, mama, grădina, mîncarea gătită în casă (pp. 66-67), citirea vechilor reviste literare[13], curtea pe care i-o face Thiennettei, la umbra salcîmilor (pp. 116, 117). Se manifestă aici un fel de convergenţă a elementelor, la care participă chiar personajul, printr-un tip special de sensibilitate, în stare să amestece trecutul şi prezentul ca într-o cupă enormă.

Poate cel mai bine se poate observa acest fapt în scena din ajunul Crăciunului, cînd Fixlein, acum un bărbat matur şi aşezat, creează prin amintirile sale din copilărie o atmosferă plăcută (pp. 90-92). Evoluţia sa se desăvîrşeşte prin căsătorie (pp. 147-148) şi prin alegerea postului de vicar de ţară, care concentrează în el toate datele idilismului[14]. O descriere esenţială a vicariatului se realizează doar prin enumerarea obiectelor, după cum subliniază Jean Paul („was wir in der Stube vermissen, ist bloss *er* und *sie*"), enumerare constituind o creaţie de virtuozitate, dar pe de altă parte şi o indicare subtilă a suportului concret al acestei lumi : o ase-

menea idilă „perfectă" e, într-un fel, la fel de problematică precum cea a lui Siebenkäs, fiind uşor reductibilă la un mozaic de obiecte.

Privită din acest punct de vedere, ipohondria bolnăvicioasă a lui Fixlein (pp. 180-184) nu mai poate fi considerată un simplu moft, oarecum compatibil cu lumea idilică, ci ajunge să capete cel puţin încă două semnificaţii importante. Poate fi considerată drept o încercare de a aprofunda spiritualitatea lumii lui Fixlein prin experienţa decisivă a morţii ; dar poate fi văzută şi ca o *lărgire* continuă a acestei lumi. Dacă Fixlein avea dreptul să-şi extindă prezentul, amintindu-şi de copilărie, s-ar părea că e la fel de îndreptăţit să-şi trăiască inevitabila moarte. Am putea ajunge la concluzia că toate acestea se menţin încă în limitele modelului idilic, pentru că ilustrează unitatea vieţii umane. Dar trebuie observat că, tocmai în acest moment, Jean Paul transformă idila în chiar contrariul ei, într-o experienţă cvasi-mistică a Totalităţii în Unitate. De aceea e cît se poate de nimerit ca *autorul* însuşi să-şi facă apariţia ca personaj, din moment ce e singurul în stare să rezolve această contradicţie ; dar observăm că pînă şi el reuşeşte să găsească soluţii doar în sens practic, nu şi în cel filozofic, deoarece aforismele sale („jede Minute, Mensch, sei dir ein volles Leben ! – Verachte die Angst und den Wunsch, die Zukunft und die Vergangenheit*", p. 185) îşi dovedesc clar propria imposibilitate : clipa nu poate fi o „viaţă deplină, completă", atîta vreme cît sînt excluse şi dispreţuite atît viitorul cît şi prezentul. Dar aceasta face parte din intenţia lui Jean Paul de a nu lua foarte în serios idila. În prefaţă autorul pretindea că doreşte să-i înveţe pe oameni să guste „an der Wärme ihrer Stuben und Schlafmutzen**" şi încă alte

---

* Omule, trăieşte-ţi fiecare minut ca pe o viaţă întreagă, dispreţuieşte frica, dorinţa, viitorul şi trecutul

** căldura odăilor lor şi a bonetelor de noapte (Jean Paul, *op. cit.*, p. 80).

plăceri casnice : „Die nötigste Predigt, die man unserm Jahrhundert halten Kann, ist die, zu Hause zu bleiben."* (p. 12). Dar *declinul încrederii sale în idilă* e ilustrat foarte bine de faptul că o asemenea declarație e făcută pe tonul ironico-ambiguu al lui Fixlein[15].

Der Jubelsenior poate fi citit ca o extindere a unei scrieri precum *Der siebzigste Geburtstag*, dacă nu luăm în seamă decît scheletul pur epic. Liniștea rurală a comunității[16], reunirea unei familii numeroase (pp. 482-483), chiar și festivitatea muzicală în sine, banchetul familiei, cu distracțiile sale amintind de Lamb (pp. 522-526) și, într-o oarecare măsură, pînă și bucuriile suplimentare aduse de pregătirea viitoarei căsătorii sînt sau ar putea fi considerate drept elemente ale unei idile tradiționale, de tip Voss. Diferența este însă una de esență : sentimentalismul intens este trăsătura cea mai evidentă a povestirii lui Jean Paul. (E dificil de imaginat că în poemul lui Voss ar putea să apară o scenă de familie similară celei din al cincilea raport „oficial" (pp. 505-508, din dimineața adevăratei zile de naștere.) Mai puțin izbitoare dar, probabil, mai profundă, e diferența dintre atitudinea celor doi autori în fața morții. Voss văzuse în bătrînețe și moarte nu doar aspecte necesare ale vieții, ci elemente care nu perturbă prea mult evoluția constantă a ritmului natural : de aici rezulta atmosfera de deplină seninătate. Pentru personajele lui Jean Paul, bătrînețea nu e senină în sine și de aceea trebuie eliberată de orice întunecare printr-o atitudine potrivită și prin contemplarea circumstanțelor compensatorii. În cele din urmă, povestea aceasta devine o structură complicată care-și propune să-și convingă cititorii (și poate chiar și personajele) că bătrînețea și moartea *pot* fi acceptate („Ach warum soll sich denn der Mensch lieber nach der Vergangenheit als nach der Zukunft sehnen, da bloss ein Gott eine vergangne Ewigkeit hat

* Predica cea mai necesară, pe care o putem ține veacului nostru, este aceea de-a sta acasă (Jean Paul, *op. cit.*, p. 130).

und der Mensch nur eine künftige ?*")[17]. Dacă toate acestea trădează, desigur, o *spaimă* trezită de apropierea morţii, se sugerează totuşi, în paralel, şi o *fascinaţie* a morţii (de exemplu, în timpul vizitei la cimitir, de la sfîrşitul poveştii[18], dar şi în cele mai neaşteptate răsturnări de situaţii de pe parcursul naraţiunii – într-o scenă de Crăciun apar remarci de genul : „über die Bleiche aus Schnee zog die schwarze Trauerschleppe des geschmolzenen Stroms den langen Faltenwurf – nackte Bäume vergitterten die weisse Ebene mit ihren schwarzen Gerippen**" – p. 556).

Schimbarea nu poate fi explicată prin simpla modificare a contextului cultural-istoric, ci reprezintă, de fapt, o etapă a evoluţiei idilei înseşi : revitalizarea idilei propusă de Jean Paul *impune* o atitudine diferită faţă de moarte. Cît de departe e în stare să împingă autorul această ambiguitate se poate vedea în menţiunea la *Erster Hirten und Zirkelbrief*[19], unde imaginea idilică a lumii se suprapune peste cea a unei camere de joacă a copiilor (pp. 436-438).

Thomas Carlyle

Modul în care preia Carlyle modelul idilic merită o analiză mai atentă, nu numai pentru că el scrie la sfîrşitul perioadei esenţialmente „romantice" şi sintetizează atitudinile anterioare faţă de universul idilic, dar şi pentru că *Sartor Resartus* (văzut ca un cadru al filozofiei romantice tipice, fie ea şi ironică) poate pune la dispoziţie o viziune întemeiată din punct de vedere fenomenologic despre relaţia dintre idilă şi gîndirea romantică.

---

* Oare de ce trebuie omul să năzuiască mai degrabă la trecut decît la viitor, de vreme ce numai Dumnezeu are o veşnicie trecută iar omul una doar viitoare ?

** Fluviul îşi tîra faldurile lungului voal negru peste paloarea zăpezii, copacii desfrunziţi brăzdau cu scheletele lor cîmpia albă.

Sartor Resartus este interesant şi prin folosirea intenţionată atît a materialului englez, cît şi a celui german[50].

Fragmentele ce par relevante pentru definiţia dată de Carlyle „idilicului" sînt : (în mod evident) capitolul al doilea din Cartea a II-a, coroborat cu cîteva secvenţe din capitolul I (descrierea vieţii lui Andreas Futteral înainte de misterioasa apariţie a lui Teufelsdröckh) şi din capitolul al III-lea (unde se prezintă primii ani de şcoală ai lui Teufelsdröckh). Mai trebuie adăugate capitolul al treilea din Cartea I (atmosfera din Weissnichtwo constituie polul urban al unui univers în care Entepfuhl este cel rural) şi pasaje din capitolul al şaselea din Cartea a II-a, înfăţişînd peisajul, imaginea Waldschloss-ului şi, poate, iubirea naivă a Bluminei (II, 5). De asemenea, nu ar trebui omis decorul din capitolul al IV-lea, Cartea a II-a, unde este surprinsă societatea provincială, aristocratic-intelectuală din jurul casei Zähdarm.

Cea mai mică unitate din centrul acestui univers idilic rămîne, în mod evident, satul Entepfuhl ; pîrîiaşul „susurînd lin la vale", livezile şi copacii domesticiţi, umanizaţi, tipici pentru un climat moderat (tei, fagi), codrii şi dealurile nu fac parte doar dintr-un decor sau din cadrul natural, ci participă la viaţa comunităţii[51]. Concepţia acesteia din urmă despre natură este cît se poate de clară : natura intră într-un circuit de schimburi directe cu omul ; deşi constituie un factor decisiv în viaţa lui, a ajuns să fie, în mare măsură, controlată (sau cel puţin direcţionată) de către om. Omul lipsit de sprijinul naturii nu poate fi înţeles, după cum nici natura, în absenţa prezenţei umane, n-ar mai avea sens :

> „a roomy painted cottage, embowered in fruit-trees and forest-trees, evergreens and honeysuckles ; rising many-coloured from amid shaven grass-plots, flowers struggling-in through the very windows ; under its long projecting eaves nothing but garden tools in methodic piles (to screen them from rain), and seats where,

especially on summer nights, a king might have wished to sit and call it his.*" (II, 1, p.83)

Alte două mici lumi fac parte din acest univers idilic : orăşelul şi castelul. În cazul celui dintîi, care apare în două variante (orăşelul studenţiei lui Teufelsdröckh şi cel în care personajul va deveni profesor – Weisstnichtwo), se insistă mai puţin asupra legăturii cu natura. Referiri întîmplătoare la animalele de pe străzi, la schimbul continuu şi direct de produse cu mediul rural („a thousand carriages, and wains, and cars come tumbling-in with Food, with young Rusticity, and other Raw Produce, inanimate or animate**", precum şi referirea la Baronul de ţară, în aceeaşi frază lungă, I, 1, pp. 20-22), dar mai ales sublinierea repetată a întinderii oraşului „cu neputinţă de cuprins cu ochii" ar putea fi considerate aluzii suficient de semnificative. În ceea ce priveşte castelul, nu mai rămîne loc pentru îndoieli :

„Noble Mansion! There stoodst thou, in deep Mountain Amphitheatre, on umbrageous lawns, in thy serene solitude ; stately, massive, all of granite : glittering in the western sunbeams, like a place of El Dorado, overlaid with precious metal. Beautiful rose up, in wavy curvature, the slope of thy guardian Hills ; of the greenest was their sward, embossed with its dark-brown frets of crag, or spotted by some spreading solitary Tree and its shadow***"[52].

---

* O căsuţă încăpătoare, văruită, umbrită de pomi roditori şi arbori, invadată de brebenei şi caprifoi ; înălţîndu-se în mijlocul răzoarelor cu iarba proaspăt tăiată, florile ajung pînă la ferestre ; pe sub streşinile largi nu se află decît uneltele de grădinărit, aşezate cu grijă (la adăpost de ploi) şi scaune pe care, mai ales în nopţile de vară, pînă şi un rege şi-ar dori să se odihnească.

** o mie de care, căruţe şi harabale vin încărcate cu Hrană, cu o Rusticitate tînără şi cu multe alte Produse, animate sau fără viaţă

*** Nobil Conac! Aşezat aici, în Amfiteatrul din creştetul munţilor, pe pajişti umbroase, în singurătatea ta senină ; impunător,

Munca la Entepfuhl are loc în cadrul natural şi se exercită asupra acestuia (II, 5). Povestea de dragoste cu Blumina, fie ea reală sau imaginară, e integrată în natură.

Ar mai trebui adăugat un detaliu semnificativ pentru acest tip de peisaj relevant : cînd Teufelsdröckh se hotărăşte să părăsească ţinuturile copilăriei sale, el este înfăţişat în postura unui titan romantic suferind, însă eliberat de vrajă (foarte asemănător cu Manfred), proiectat pe fundalul unui „apus în Munţii primitivi" (II, 6). Totuşi, ceea ce cuprinde el cu privirea, *văile*, drumurile şi pîraiele, alcătuiesc de fapt un sistem, cel mai încăpător cadru natural al lumii idilice, exprimînd în acelaşi timp solitudinea, siguranţa, unitatea, dar şi izolarea sau, cel puţin, autonomia faţă de lumea largă. Siguranţa şi unitatea comunităţii sînt o reflectare a locului copilului în familie : „If the paternal Cottage still shuts us in, its roof still screen us."* (II, p.90). Ocrotirea oferită de comunitate, sugerată de prezenţa naturii, e confirmată de numeroase alte detalii. Andreas Futteral pătrunde în lumea idilică întorcînd spatele scenelor sîngeroase şi pline de eroism ale războaielor lui Friedrich (II, 1, p.82). Nicăieri nu se mai întrevede vreun pericol real. Lumea idilică e limitată, pe de o parte, de o grijă atentă, iar pe de alta, de o satisfacţie tihnită. Polarizarea extremelor pericol-entuziasm e introdusă, de fapt, doar pentru a completa dimensiunea *spirituală* a lui Teufelsdröckh, integrat la un nivel social (deşi cu destulă greutate) în lumea idilică. Deşi se dovedeşte iniţial incapabilă să-i folosească geniul, lumea idilică îl acceptă în cele din

---

măreţ, numai granit : sclipind în lumina venind dinspre apus a soarelui precum un El Dorado înveşmîntat în aur. Înălţat semeţ, în curbe vălurite, pe coasta Dealului tău ocrotitor ; cea mai verde iarbă creşte aici, spartă de dîmburi maronii sau punctată pe alocuri de vreun copac singuratic care-şi întinde crengile şi umbra.

* Cîtă vreme mai sîntem primiţi în căsuţa părintească, acoperişul ei ne protejează.

urmă drept Profesor de „Things-in-General". Garanţia siguranţei şi a unităţii pare a proveni din diversitatea şi deplinătatea (subliniate cu grijă) acestui tip de lume. Straturile sociale alcătuiesc o ierarhie organică. Toate vîrstele, toate meseriile sînt reprezentate. Descrierea oraşului văzut de la fereastră de Teufelsdröckh este cît se poate de convingătoare (I, 3). Cîteva fragmente din capitolul închinat tinereţii Profesorului demonstrează acelaşi lucru. Nu e vorba aici de egalitate, ci mai curînd de complementaritate, întrucît (cum se întîmplă întotdeauna cînd modelul idilic este tratat în maniera tradiţională), fiinţele umane nu sînt preocupate de comunitate ca întreg, ci de fiecare individ în parte. Tocmai datorită acestor complexităţi şi diversităţi *microscopice* apar siguranţa şi coerenţa ; caracterul *ritmic* şi *ordonat* al vieţii umane este sugerat de ritmul unei *singure* zi, viu ilustrat de episoadele cu porcarul şi de cel al diligenţei (din perioada copilăriei lui Teufelsdröckh)[53].

În demersul lui Carlyle, idila nu reprezintă decît un element secund, utilizat pentru a scoate în evidenţă portretul pe care-l face – cu dragoste şi ironie, titanicului filozof romantic şi teoriilor sale.

Nu putem nega, totuşi, faptul că modelul lumii idilice, trasat cu atîta grijă, precizie şi corectitudine încît să constituie un univers aproape perfect şi complet, este cît se poate de necesar aici. Deşi nu estompează deloc contradicţiile dintre profesor şi orăşel, Carlyle se îndoieşte profund că un personaj precum Teufelsdröckh s-ar putea integra oriunde în altă parte decît în Weissnichtwo. Eroul său reprezintă o formă superioară a idilicului excentric – e un individ excepţional care nu-şi ucide propria genialitate, pentru a evolua mai departe ca un cetăţean obişnuit al lumii idilice. Îşi proclamă dreptul dat de naştere de a participa la viaţa comunităţii, dar se scutură, totodată, de povara de a-şi dovedi apartenenţa : simpla lui existenţă fizică şi socială în lumea idilică dovedeşte fără putinţă de tăgadă (pare a spune eroul) că între el şi lumea idilică nu există nici o compatibili-

tate. Mai mult, s-ar putea argumenta că există o corespondenţă de profunzime între filozofia veşmintelor şi lumea idilică, organicismul şi stratificarea celei dintîi nefiind străine celei de a doua. Teufelsdröckh s-ar putea pretinde un ambasador al provincialismului idilic în zonele superioare ale spiritului.

Deşi raţionamentul ar putea părea perfect adevărat, nu trebuie uitat faptul că idilismul, prin definiţie, nu *are nevoie* de un purtător de cuvînt. Dorinţa de a reprezenta idila (aşa cum a demonstrat-o foarte bine dialectica lui Faust) poate fi la fel de destructivă pentru idilă ca şi încercarea de a o obţine prin „luptă". Atunci cînd se apelează la astfel de mijloace, idila e deja moartă ; soluţia lui Siebenkäs se dovedeşte ceva mai înţelegătoare şi mai adecvată. În *Sartor Resartus*, ironia lui Carlyle e complexă şi are numeroase puncte de plecare, dintre care cel mai important pare a fi baletul aproape ritualic al apropierilor şi retragerilor precaute, unde scepticismul neoclasicist tîrziu şi gîndirea revoluţionară romantică participă cu drepturi egale. Dar, într-un sens mai profund şi mai grav, ironia din *Sartor Resartus* îşi are originea în faptul că nici lumea idilică, nici Teufelsdröckh nu reuşesc să vadă că se distrug reciproc, Filozofia şi Veşmintele fiind atît instrumentul, cît şi rezultatul acestui proces. Dacă esenţa unei lumi poate să-şi schimbe veşmintele succesive doar transformîndu-le pe cele vechi, atunci filozofia romantică în dezvoltare poate cuceri lumea doar după moartea precursorilor săi de care se deosebeşte atît de mult.

Charles Lamb

Excentricitatea ciudată a stilului, gustului şi gîndirii lui Lamb – acuzaţie formulată de atîtea ori – nu ne mai împiedică astăzi să observăm rolul aproape inevitabil jucat de autor la începutul secolului al XIX-lea : a făcut parte dintre scriitorii care au „domesticit" romantismul în literatura engleză[51]. Folosirea iscusită şi ironică a lu-

mii idilice devenise aproape obligatorie în situaţia dată, făcînd parte dintr-o întreagă filozofie. Umorul, „nimicurile" combinate într-un spirit ludic, încurajarea moftu-rilor devin tot atîtea căi de a redefini o scară de valori. Autorul proclamă plăcerile mîncatului atunci cînd se referă la gust ca la un element ce implică fiinţa umană în întregul ei[55], se opreşte pe îndelete la formele minore sau chiar marginale ale artei (clădiri vechi, porţelanuri etc.), încercînd să demonstreze că trebuie să fim încredinţaţi de validitatea *oricărei* ramuri a întregului numit artă ; apără tot ce este „nefolositor" dorind să arate că şi o astfel de zonă nu este lipsită de semnificaţie ; comportamentul ludic este preferat pentru că reprezintă *în sine* o afirmare a fiinţei umane în integralitatea sa. Strategia utilizată aproape în fiecare din eseurile lui Lamb constă în deturnarea marilor fenomene sociale de la funcţiile lor tradiţionale şi folosirea în locul lor a unor microsisteme urmărind *acelaşi scop*, poate în speranţa că, în acest mod, valoarea va ieşi mai clar la suprafaţă, nestînjenită de vreun context care ar putea reprezenta *în sine* o valoare. Diversele fragmente pot fi uşor reunite într-o imagine idilică, cu atît mai mult dacă luăm în consideraţie personalitatea şi *persona*[56] în cazul lui Lamb.

Personajul Elia reprezintă, desigur, învăţatul excentric nepericulos, un tip ce a trecut uşor de la Pomfrett şi Smollett pînă la Carlyle şi Jean Paul ; dar diferenţa dintre acest personaj şi Bramble, să spunem, nu poate fi exprimată doar la nivelul erudiţiei lor. Elia e excentricul întruchipînd o idee ; nu-şi acceptă pur şi simplu încăpăţînarea şi capriciile, afişînd în cel mai bun caz un zîmbet şiret, melancolic şi cinic, ci găseşte chiar motive de mîndrie în ursuzenia sa. El este eroul care a respins lumea ambiţiilor, a puterii şi a competiţiei, dar se întoarce la ea pentru a-şi afirma superioritatea metodelor. Excentricul continuă „să dea înapoi", dar acum pretinde că tocmai *aceasta* e direcţia bună.

Într-un fel, Lamb este deja pe punctul de a întrebuinţa idila la modul social. Dar nu merge totuşi mai departe.

În eseurile sale se fac simţite o uimire şi o neîncredere fermecătoare şi – chiar dacă le considerăm o simplă afectare copilărească – vom sublinia încă o dată „jocul" său cu idila : îi *adună* bucăţile laolaltă, fără a vedea însă în ea un întreg viabil : „I am in love with this green earth ; the face of town and country ; the unspeakable rural solitudes, and the sweet security of streets"*. Sînt puse la un loc : „Sun, and sky, and breeze, and solitary walks, and summer holidays, and the greenness of fields, and the delicious juices of meats and fishes, and society, and the cheerful glass, and candle-light, and fireside conversations, and innocent vanities, and jests (...) And you, my midnight darlings, my Folios** !"[57].

Acesta este unul din exemplele grăitoare pentru aspectul de mozaic pe care îl ia lumea idilică pentru Elia şi trimite imediat cu gîndul la Siebenkäs, chiar dacă acesta din urmă demontează ceea ce construieşte Elia. De altfel, putem sesiza cu uşurinţă structura idilică aflată la baza tehnicii verbale elaborate şi împodobite a lui Lamb în *Oxford in the vacation*, *Mackery End in Hertfordshire*, *The South Sea House*, *Christ's Hospital*, *Blakesmoor in H-shire*, în timp ce *My Relations* şi *Old China* constituie contrapunctul dintr-un univers închis al celor dintîi. Caracterul evident artificial al lumii idilice a lui Lamb e cît se poate de bine ilustrat de faptul că Londra reuşeşte, nu se ştie cum, să apară drept un oraş de mici dimensiuni, bizar şi delicat, fiecare din detaliile ei uimitoare meritînd să fie păstrat (de exemplu *The Old Benchers of the Inner Temple*). Acele *pattern*-uri ale modelului idilic pot fi descoperite cu uşurinţă.

---

* Iubesc pămîntul acesta verde, faţa oraşelor şi a satelor, singurătatea de nedescris a vieţii la ţară şi siguranţa plăcută a străzilor.

** Soarele, şi cerul, şi briza, şi plimbările singuratice, şi vacanţele de vară, şi verdele cîmpurilor, şi sosul delicios de carne şi peşte, şi societatea, şi un pahar într-o companie veselă, şi lumina lumînărilor, şi discuţiile de la gura sobei, şi vanităţile inocente, şi glumele (...) Şi voi, iubitele mele de la miezul nopţii, volumele mele in-folio.

CAPITOLUL VI

Declinul și creșterea influenței

Una din presupunerile tacite ale studiului de față este aceea că formele literare au, într-adevăr, o „viață" proprie, iar, după ce s-au constituit, sînt conduse de reguli inerente (care pot fi detectate), relativ independente de autor și de opera de artă individuală unde se manifestă. Spre deosebire de „formele" simple, pur instrumentale (sonetul, de exemplu) modelul idilic apare (după cum am încercat să demonstrez) la începutul secolului al XVIII-lea din întîlnirea unui fond aflat în căutarea unei forme exterioare, stabile, și o formă goală ce avea nevoie de un conținut semnificativ. Tărîmul acesta nou evoluase din acea viziune organică asupra lumii atît de des întîlnită în Evul Mediu și în Renaștere, dar acum aproape abandonată. Forma era cea a pastoralei, considerată din ce în ce mai învechită. (Dar nu putem spune că „forma" sau „conținutul" ar fi fost în acel moment epuizate într-o asemenea măsură încît să nu mai existe nici o altă posibilitate de existență în afara simbiozei idilice. Dimpotrivă, am arătat că, cel puțin înainte de 1800, pastorala rămîne suficient de puternică pentru a face concurență idilei, iar perspectiva „organic-armonioasă" asupra lumii se numără printre cele mai importante izvoare ale romantismului german) Dezvoltarea și declinul modelului idilic – în faza sa estetică – și-au urmat îndeaproape. Ar fi foarte dificil de spus dacă, după 1830 sau 1850, vreun scriitor important s-a mai implicat în problemele idilei la un *nivel estetic*, așa cum o făcuseră mai înainte Goethe, Jane Austen, Scott, Smollet, Goldsmith, Jean Paul și mulți alții. Literatura importantă (fie că ne gîndim la realism sau simbolism) pune acum accentul pe cu totul alte aspecte ale vieții, lipsite aproape complet de relevanță pentru idilă.

Pe de altă parte, aceasta nu înseamnă o descreştere *cantitativă* a interesului pentru idilă în literatură şi în ceea ce se scrie în general. Dimpotrivă, după ce decade din atenţia celor puternici, idila ajunge din ce în ce mai la îndemîna consumului de masă. Într-un mod destul de ciudat, cu cît devine mai nesigură ca model, cu atît tinde să devină mai agresivă la nivel social. La aproape fiecare din idiliştii ironici discutaţi în capitolul anterior se simte tonul didactic şi social, absent aproape cu desăvîrşire la Voss sau Goldsmith. De fiecare dată cînd Hoffmann încearcă un nou experiment cu ajutorul idilei, simţim dezamăgirea furioasă a cuiva care şi-a dorit ca idila să reuşească. Jean Paul e chiar şi mai explicit atunci cînd foloseşte idila drept exemplu. Poate că Lamb e mai puţin sincer, însă există fără îndoială un fel de mîndrie ciudată în gestul său de a respinge operele majore în favoarea celor minore – şi aici se observă cum semnul onoarei este prins peste o excentricitate copilărească. Cît despre Carlyle – oare nu există nici o legătură între mediul idilic în care evoluează Teufelsdröckh şi numeroasele teorii susţinute (la Goethe ş.a.)? Şi aceasta se întîmplă la un autor perfect conştient de neajunsurile idilei! Nimic n-ar fi fost mai departe de Voss decît o astfel de atitudine schizoidă.

Cît despre evoluţiile ulterioare, o simplă privire superficială asupra secolul al XIX-lea ne va arăta cum idila devine din ce în ce mai puţin ironică şi mult mai militantă. Astfel, se închide circuitul: de la „filozofie" la estetică şi de aici înapoi la teorie – dar, de data aceasta, la sociologie. Este evident că idila îşi pierde astfel din nou din demnitate. Nu mai e o viziune „reală" a universului, nici măcar una „figurativă" (ca operă de artă); modelul idilic a ajuns acum doar o noţiune sociologică seacă şi limitată. Aceasta nu înseamnă în mod necesar că nu mai atinge uneori acele „momente de nemurire", vag ecou al originii sale înalte – aici se va vedea măiestria autorului care îl foloseşte. Dar asta nu înseamnă că modelul idilic s-a coborît de la *a fi* la *a*

funcţiona. Viziunea lumii ca organism a supravieţuit într-un fel în forma literară a modelului idilic, cel puţin în izolarea de „lumea largă", dacă nu şi în altă parte. Odată ce modelul idilic îşi îndreaptă atenţia spre acţiunea socială, el suferă o ultimă înfrîngere din partea acelor forţe intelectuale pe care încercase să le contracareze. A încercat să învingă raţionalismul şi a devenit el însuşi o teorie (a activităţii sociale). A sperat să ofere o perspectivă originală asupra comunităţii şi a devenit din ce în ce mai mult un refugiu al individualismului. A căutat să sugereze o atitudine diferită în faţa progresului şi a devenit deseori (deşi, cu siguranţă, nu întotdeauna) un instrument al reacţiunii[1]. A dorit să fie uman şi senin, dar s-a transformat, de cele mai multe ori, în purtătorul acelei nostalgii romantice pentru trecut.

Consideraţiile acestea destul de sumbre sînt totuşi valabile, cel puţin la un nivel predominant fenomenologic. Ele nu încearcă să sugereze că modelul idilic a încetat să mai fie productiv. Chiar dacă sute de opere minore sau comerciale colportează în întreaga Europă o versiune ieftină a *toposului* idilic, nu trebuie să ne grăbim să conchidem că acesta a devenit complet incompatibil cu literatura de valoare şi gîndirea judicioasă. De fapt, n-ar trebui deloc trecute cu vederea numeroasele şi diversele situaţii de graniţă, cu o poziţie greu de stabilit în interiorul unei scheme rigide. Oare Hazlitt şi Hunt[2], atunci cînd recurg la *toposul* idilic, îl folosesc doar didactic, ca pe un instrument rigid, mort sau împărtăşesc pasiunea ironică pentru demonstraţii a lui Lamb, cu alte cuvinte, îşi dau seama (măcar în treacăt) de înclinaţia lor *ludică*? Cum ar trebui apreciată masiva literatură care utilizează diverse versiuni *comice* ale idilicului, de la Surtees la *Cranford* al d-nei Gaskell[3]? Aceste variante nu sînt, de fapt, *ironice*, adică nu pun într-adevăr la îndoială modelul idilic ci, mai curînd, îl folosesc în scopuri comice, cum făcuse Gay cu genul pastoral ; totuşi, relativizarea se produce. Din nou, modelul idilic poate funcţiona într-un context ironic, fără

a fi totuşi pus sub semnul întrebării, ci mai curînd relativizînd el însuşi viziunea romantică. Astfel, de exemplu, Thomas Love Peacock, în *Headlong Hall* şi *Nightmare Abbey* începe să satirizeze anumite personaje sau atitudini romantice (de pildă, un fel de byronism gotic în *Nightmare Abbey*) ; îşi atinge scopurile în parte printr-o caricatură apăsată, dar, în mare măsură, aşezîndu-şi pur şi simplu personajele sau atitudinile într-un decor idilic, într-un conac de ţară unde civilizaţia este integrată în natură şi nu adăposteşte decît o gamă moderată de pasiuni. Nu mai e nevoie să amintim că *toposul* idilic astfel utilizat a intrat deja pe făgaşul unei funcţii sociologice. Dar, chiar în nişte opere foarte convenţionale şi pioase, cum sînt *Our Village* sau *Country Stories*, latura demonstrativă este atît de puternică, încît cu greu am mai putea spune că aparţin direcţiei majore acceptate de tradiţia idilică. Pe de altă parte, se remarcă fenomenul întoarcerii unor autori (dintre care, probabil, cel mai reprezentativ este Landor) spre momentele mai îndepărtate ale idilismului pastoral, preluîndu-le într-un cadru mult mai artificial[4]. Există o notă tendenţioasă asemănătoare (deşi de factură romantică) în *Gertrude Of Wyoming* de Campbell, despre care se poate spune că reia firele acţiunii de acolo de unde se oprise Goldsmith – moment cînd fermierii părăsesc ţărmul natal şi pleacă în căutarea unei noi patrii ; autorul insistă mult asupra tensiunii sentimentale create de prezentarea contrapunctică a masacrului şi a bucuriilor căminului, atît aici cît şi în *Theodoric. A Domestic Tale*. Poate că tocmai astfel de opere dau semnalul declinului, trecînd prin scrierile lui Longfellow şi ajungînd pînă la multitudinea de compuneri plicticoase ale barzilor de la gura sobei.

În *Oliver Twist*[5], Dickens foloseşte idila în mod evident sociologic (în timp ce *Pickwick* ar putea constitui, alături de *Cranford*, capodopera idilismului *comic*), opunînd-o în mod programatic lumii răului şi a oraşului. În mai toate romanele sale, Dickens introduce

lumea sănătoasă, veselă, decentă şi mulţumită a meşteşugarilor, ţăranilor şi a micilor întreprinzători liniştiţi şi harnici, lumea izbăvitoare a realităţii, bunului simţ şi a seninătăţii, a aerului curat – întotdeauna ca un comentariu ostil vizînd ticăloşiile celor care exploatează. Dacă Trollope va dezvolta cadrul idilei societale, ajungînd pînă la un realism social fidel, un mare număr de autori proeminenţi din epoca victoriană (cum ar fi Ruskin, Morris şi pre-rafaeliţii) se sprijină adesea pe o nostalgie idilică pentru a-şi putea înălţa lumea lor de un medievalism estetizant. Probabil idila atinge, tocmai în acest moment, cea mai înaltă cotă a preocupării sociale în secolul al XIX-lea, şi tot acum se ajunge la o ambiguitate maximă. Idila devine o armă de atac în mîinile criticii sociale, dar şi o alternativă reacţionară practică în faţa evoluţiei societăţii moderne, îndeplinind astfel (fără să-şi dea seama) previziunile lui Coleridge cu privire la idilic din operele sale tîrzii de teorie politică. După acest moment vor mai apare doar puţine opere cu adevărat semnificative – poate în cea a lui Chesterton (şi în special în gîndirea sa sociologică) există o influenţă puternică a modelului idilic[6].

În literatura germană, studiile lui Fr. Sengle oferă probabil cadrul cel mai potrivit schiţării unei evoluţii ulterioare a modelului. Pentru acest autor, întreaga perioadă dintre 1815-1850 a literaturii germane a fost dominată de ideile de armonie universală şi restrîngere metodică, determinate la rîndul lor de cerinţele social-politice ale unei epoci de *Restauraţie*[7]. Este evident (după cum o arată însuşi Sengle) că idila s-a implicat profund în acest proces. Poate ar fi prea mult să afirmăm în stadiul de faţă al cercetărilor noastre că ideologia (estetică sau politică) a timpului nu e decît o înflorire deplină a potenţialului idilic. Nu există însă nici o îndoială că idila era, prin forţa împrejurărilor, purtătorul de cuvînt preferat al transformărilor ideologice şi că (măcar din punct de vedere formal) afirmaţia de mai sus e destul de adevărată. În măsura în care cele

susţinute de Sengle[8] se adeveresc, devine şi mai evident faptul că în istoria *toposului* idilic începuse în mod hotărît o nouă fază – nelipsită de un anumit rol „propagandistic"[9].

Apelînd la opera lui Stifter, Clemens Heselhaus[10] explică astfel procesul: *Restauratio* (mai evidentă în *Witiko*) presupune un respect plin de veneraţie faţă de formele istorice şi trezirea unui nou interes pentru obiecte. *Restitutio* (după cum se vede foarte bine în *Mappe*) ar constitui cel de-al doilea pas, reprezentînd redobîndirea inocenţei iniţiale, adică, de fapt, idealizarea unei structuri istorice care a fost abia refăcută. *Regeneratio* s-ar părea că este rezultatul procesului, continuarea şi restabilirea vieţii şi a tinereţii. Heselhaus este conştient de importanţa acestei „idyllische Kleinbürgerwelt" (p. 63) ca obiect al procesului pomenit, deşi îl menţionează doar în treacăt. Totuşi, de cea mai mare importanţă pentru înţelegerea literaturii Biedermeier în ansamblul ei, este faptul că a doua etapă reprezintă o didacticizare intenţionată şi o proiecţie politică. Modelul idilic atinge, la nivel teoretic, o înălţime nebănuită, dar în acelaşi timp, e distrus de funcţia (literară şi, în cele din urmă, chiar socială, pe plan simbolic) descrisă mai înainte. Hermann nu se sfieşte s-o proclame sus şi tare – concluzia poemului lui Goethe e chiar mai rău prevestitoare decît ar părea la o primă vedere.

Cel care a înţeles perfect natura modelului idilic, astfel încît ar fi putut s-o descrie cu uşurinţă dacă ar fi dorit-o, e criticul Walther Rehm[11]. Dar nu a făcut-o tocmai pentru că şi l-a ales drept punct de plecare pe Stifter în locul lui Goethe sau Jean Paul[12]. Atmosfera de tristeţe şi melancolie autumnală atît de frumos surprinsă de Stifter ca o aură din ce în ce mai luminoasă în jurul modelului idilic are (după cum cred că va fi de acord oricine a citit cu atenţie lucrarea de faţă) motive istorice şi structurale solide. Rehm confundă – într-o manieră impecabil de elegantă, de altfel, încît ajungi să-l suspectezi de o intenţie subtil perversă – cauza şi efectul.

Pentru el, modelul idilic nu a fost doar un material didactic (deşi i-a înţeles perfect funcţiile), ci a făcut parte din „Nachsommer... halkyonisches Spätglück, fast schon ins Euphorische gesteigert, Windstille, Adagio der Seele, schöne Gelassenheit*"[13]. Cu alte cuvinte, el consideră că funcţia nostalgică, reprezentînd implicaţia directă a caracterului retrospectiv şi exemplar al idilismului sociologic – este necesară. Într-o anumită privinţă desigur, eseul lui Rehm se poate dovedi indispensabil pentru studiul modurilor în care potenţialul poetic al modelului idilic (privit separat de modelul în sine) se combină, treptat, cu alte motive (cum ar fi cel pomenit chiar de autorul eseului – înţelepciunea este totul)[14].

Din nou însă, aceasta nu înseamnă că trebuie trecute cu vederea frecventele cazuri hibride. În cele din urmă, chiar şi despre Mörike însuşi, unul dintre marii maeştri ai utilizării *toposului* idilic s-ar putea spune că sintetizează diverse faze ale dezvoltării modelului[15]. (*Der alte Turmbahn* e mai aproape de Voss, *Maler Nolten* de Hoffmann). Eichendorff a combinat un fel de pastoralism rococo cu o imagine lirică sofisticată a modelului idilic[16]. Utilizarea modelului idilic de către prozatori talentaţi care merg în direcţia realismului (cum sînt Stifter[17], Gotthelf, Immerman, Keller[18], Raabe[19] şi, poate, alţi cîţiva) pare a fi mai larg răspîndită în Germania decît în Anglia şi chiar mai strîns legată de natura fundamentală a operei lor. Andreas Müller a făcut o analiză excelentă a puternicului impact pe care l-a avut idilismul Biedermeier asupra peisajului poetic (sugerat poate mai bine decît de oricine altcineva, de Ludwig Richter în schiţele sale): „Krauser und hübscher, doch auch alltäglicher und nichtiger sind in ihnen die Dinge geworden, schmiegsamer und nachgibiger, doch auch bequemer

* Vară tîrzie... fericire tîrzie, halkyonică dusă aproape pînă la euforie, acalmie atmosferică, adagio al sufletului, linişte frumoasă.

und lässiger zeigt sich das Gefühl*"[20]. În acest „nette, geschäftige oder anmutig verträumte Umwelt**", capela și moara sînt printre cele mai frecvente motive : „denn gerade um diese vermochten sich die Heimweh und Friedensgedanken der Zeit zu sammeln, und so entstand hier aufs neue die Idylle***" (p. 223). În cele din urmă, spune Andreas Müller (care, totuși, evidențiază evoluția unui nou realism tocmai de pe acest teren) a apărut : „eine Poesie der kleinen Landschaftsdinge, der Einzelerscheinungen, der Nebensachen, des Am-Wege-Liegenden, von dem auch nur kleine, arg- und harmlose Anforderungen zu erwarten waren : der Bäche und Seen, der Täler und Hügel, der Vögel und Falter, der Wolken und Winde, der Blumen und Blüten, vor allem aber der Bäume und Sträucher, ohne dass dabei jemals etwas mehr als ein winziger Ausschnitt aus der Welt gemeint und gegeben war****" (p. 226). Putem recunoaște cu ușurință sentimente și situații frecvente la Anette v. Droste-Hülshoff, la Uhland, Kerner, Schwab, Hauff și alții. Odată cu ei, și după Geibel, declinul ajunge pînă la un sentimentalism pur comercial[21].

E cît se poate de normal ca, într-o fază în care funcția didactică a idilismului devenise proeminentă, numeroși gînditori să fi fost puternic influențați de acesta. Majoritatea lor era, probabil într-un sens mai

---

* Lucrurile au devenit în acestea mai ondulate și mai drăguțe, dar totodată mai banale și mai neînsemnate, în timp ce sentimentul se înfățișează mai flexibil și simplu, și, totodată, mai comod și mai indiferent.

** mediu drăguț, activ sau în mod plăcut visător.

*** deoarece tocmai în jurul acestora obișnuiseră să se grupeze sentimentele dorului de casă sau ideile pacifiste ale epocii, astfel a luat naștere aici, din nou, idila.

**** o poezie a elementelor peisagistice modeste, a fenomenelor izolate, a fleacurilor, a elementelor aleatorii, de la care nu aveau de așteptat decît solicitări infime, neînsemnate, candide : ale pîraielor și lacurilor, ale văilor și dealurilor, ale păsărilor și fluturilor, ale norilor și vînturilor, ale florilor și mugurilor, dar în special ale copacilor și tufelor, fără intenția de a da vreodată mai mult decît un detaliu al acestei lumi.

general al termenului, adepta unei viziuni organice, romantice ; şi e dificil (fără a avea la dispoziţie un studiu mai specializat) să stabilim cu fermitate o linie de demarcaţie între aceste două curente. (Astfel, pentru a da un exemplu din perioada tîrzie, distincţia făcută de Klages între *Geist* şi *Seele* e tipic romantică în liniile sale generale, iar cea a lui Tönnies între *Gesellschaft* şi *Gemeinschaft* are unele nuanţe tipic idilice.) Supravieţuirea tenace a tradiţiei populiste (opusă celei conservatoare şi radicale) în diverse condiţii istorice nu trebuie tratată cu prea multă uşurinţă, cu atît mai mult cu cît ea se bazează pe un număr destul de mare de susţinători din punct de vedere socio-filozofic. Acest proces răspunde unor cerinţe şi aspiraţii reale ale corpusului social. Chiar şi în Anglia, terenul clasic al polarizării conservator-liberale, influenţa modelului idilic s-a făcut resimţită înainte de 1855, la Cobbette în mod evident şi, indirect, la Coleridge sau Carlyle. După 1850– la Ruskin, Morris, Chesterton şi la alţii.

Romantismul tîrziu, fie că îl numim Biedermeier sau altfel, nu poate fi înţeles decît dacă luăm în calcul dubla funcţie a modelului idilic : pe de o parte, cea de a oferi (în ipostaza sa literară decadentă) tonul unei resemnări obosite şi elegiace şi, pe de altă parte, cea a glumei (cu o tristeţe aristocratică), jonglînd cu aspectele minore ale vieţii, dar propunînd cu toate acestea (atît prin nuanţele sale optimiste, cît şi prin cele pesimiste) o imagine credibilă a acestei societăţi văzute ca un organism viu, cu un sistem juridic ierarhizat, suferind de o melancolie care totuşi nu o alienează. Ori de cîte ori romantismul va apare mai tîrziu (în cea mai mare parte a Europei occidentale), tocmai această coincidenţă (şi am putea spune chiar confuzie) între o variantă timpurie, autentică şi alta tîrzie, Biedermeier „dulce-amară", va conferi o notă specifică, determinînd influenţele decisive exercitate asupra vieţii intelectuale din următoarea sută de ani.

Nu se cuvine însă să trecem cu vederea multitudinea de curente diverse, nici importanţa (chiar dacă limitată)

tradiţiilor idilice în contextul acestora, fie la nivel literar, politic sau filozofic. Curînd după 1850, va prelua supremaţia un tip de realism care avea prea puţină nevoie de modelul idilic – de la George Eliot la Zola, marii realişti au rămas indiferenţi la implicaţiile acestuia. Şi era normal ca primele valuri ale modernismului – simboliştii, Dostoievski sau Strindberg, cu analizele lor psihologice crude – să reediteze la o scară mult mai largă respingerea romantică. În mod similar, curentele filozofice influente la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi în secolul al XX-lea dispreţuiesc total potenţialul modelului idilic. E de-a dreptul surprinzător că modelul reuşeşte să mai supravieţuiască într-un mediu atît de ostil. Cum şi de ce se întîmplă acest lucru cu *pastoralismul*[22] s-a studiat deseori. Problema mult mai amplă a *idilismului* rămîne încă deschisă ; e nevoie aici, pe lîngă perceperea aspectelor pur literare, de o înţelegere a curentului Biedermeier drept un fenomen complex, manifestat la nivelul întregii Europe şi avînd consecinţe de durată ; dar şi de o surprindere a modurilor în care sistemele de imagini literare sînt transformate într-o serie de luări de poziţie politice sau teoretice. Rezultatul final al studiilor asupra idilismului ar trebui să fie o mai bună cunoaştere a interconexiunilor dintre activităţile umane.

Note

Capitolul I

1. J. Paul, *Werke*, ed. N. Miller, 6 vol. (München, 1963), V, 257-262.
2. F. Schiller, „Ueber naive und sentimentalische Dichtung" in *Sämtliche Werke*, ed. G. Fricke, H. Göpfert, 5 vol. (München, 1960), V, 744-751.
3. J.G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (Leipzig, 1770-1774) *apud* R. Böschenstein-Schaeffer, *Idylle* (Stuttgart, 1967), p. 62 ; citat aici ca R.B.-S.
4. W. Empson, *Some Versions of Pastoral* (London, 1950).
5. Apar aici cîteva analize detaliate şi pătrunzătoare care demonstrează exact modul de producere a rupturii între formă şi conţinut în pastorala pură. Vezi *Sidney's Poetry. Contexts and Interpretations* (Cambridge, Mass., 1965) de D. Kalstone. Articolul lui R.F. Jones, „Eclogue Types in English Poetry of the Eighteenth Century" in *Journal of English and Germanic Philology*, XXIV (1925), 33-61 e interesant, printre altele, pentru modul îndrăzneţ în care diferenţiază *egloga* de *pastorală*, în termeni de formă şi conţinut (deşi autorul nu recunoaşte distincţia dintre idilă şi pastorală). P. Meissner, „Das goldene Zeitalter in der englischen Renaissance" in *Anglia*, LIX (1935), pp. 351-368, se numără printre cei care încearcă să rezolve problema *conţinutului* pastoralei, definindu-l în contextul unui ideal umanist mai amplu ce ar include, din punctul său de vedere, şi retrospectiva istorică, construcţia mitologică etc.
6. A.F. Scott, *Current Literary Termes* (London, 1965), p. 138.
7. R. B.-S., pp. 2-4.
8. *Oxford Companion to English Literature* (Oxford, 1937, 1967), p. 412.

9. Ch. Duffy, H. Petit, *A Dictionary of Literary Terms* (New York, 1951), p. 61.

10. *A New Century Handbook* (New York, 1956, 1967), p. 603.

11. J.E. Congleton, „Idyll" in *Encyclopedia of Poetry and Poetics*, ed. A. Preminger (Princeton, N.J., 1965).

12. M. Shackford, „A Definition of Pastoral Idyll", *PMLA*, XIX (1904), 583-93.

13. W. Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk* (Bern, München, 1948, 1962), pp. 353-6.

14. *Sachwörterbuch der Literatur*, ed. G. v. Wilpert (Stuttgart, 1955, 1969), pp. 347-349 ; *Kleines literarisches Lexikon*, 2 vol. (Bern, 1947, 1961), I, 107.

15. R.B.-S, 1-14.

16. G.W.F. Hegel, *Aesthetik* (Berlin, 1955), ed. F. Bassenge, pp. 212-13, 272, 981 ; F. Sengle, „Formen des idyllischen Menschenbildes" in *Arbeiten zur Deutschen Literatur 1750-1850* (Stuttgart, 1965), pp. 212-231.

17. J.E. Congleton, *loc.cit.*

18. R. B.-S., 4-7.

19. G. Seybold, „Das Genrebild in der Deutschen Literatur. Vom Sturm und Drang bis zum Realismus", *Studien zur Poetik und Geschichte der Literatur*, 3 (Stuttgart : Kohlhammer, 1967), pp. 18-24.

20. Th. P. Harrison, „Introduction" in *The Pastoral Elegy. An Anthology* (Austin, 1939, reeditat New York, 1968), pp. 1-25 consideră pe drept cuvînt această specie ca epuizată în jurul anului 1700, reprezentînd în secolele al XVIII-lea şi al XIX-lea un simplu „epigonism" (pp. 19-20). W.W. Greg, *Pastoral Poetry and Pastoral Drama* (New York, 1959, prima ediţie în 1905) adoptă o delimitare temporală similară, subliniind cu insistenţă caracterul *artificial* al pastoralei, aşezînd-o la un loc cu măştile de la curte etc.

21. W.R. Davis defineşte orice „Arcadie" ca „un fel de circuit interior, o abstracţiune purificată... avînd deseori în cen-

trul său un altar sau un spaţiu supranatural ce îi demonstrează puritatea esenţială" şi subliniază faptul că în literatura *engleză* apare, în acest moment, „un nou aspect al tradiţiei pastoralei sentimentale, constînd în latura explicit intelectuală sau moralizatoare a subiectului." Vezi şi „Masking in Arden : the Histrionics of Lodge's *Rosalynde*" in *Studies in English Literature*, V (1965), *1*, 151, 152. În privinţa caracterului alegoric şi artificial al pastoralei în general, vezi şi W. Kromer, „Die Originalität der *Astree* von d'U" in *Arcadia*, III (1968), *3*, 235-250. M.C. Battestin, „The Transforming Power. Nature and Art in Pope's *Pastorals*", în *Eighteenth-Century Studies*, II (1969), *3*, 205-225, analizează modul în care e utilizată pastorala pentru a iniţia o discuţie pur filozofică. Dr. Johnson nu are nici un respect pentru pastorală tocmai pentru că aceasta nu „reprezenta cu adevărat viaţa". Vezi R. Kelly, „Johnson among the Sheep" in *Studies in English Literature 1500-1900*, VII (1968), *3*, 475-487.

22. Th.G. Rosenmeyer, *The Green Cabinet* (Berkeley, 1969).

23. K. Vossler, „Tassos *Aminta* und die Hirtendichtung" in *Die romantische Welt*, ed. a II-a (Stuttgart, 1965), pp. 57-77 s-ar părea că supraapreciază „fazele" diferite ale pastoralismului, care nu reprezintă adevărate etape de dezvoltare, ci simple adaptări stilistice ale unui gen gregar.

24. W. Empson, p. 23.

25. Th.G. Rosenmeyer, pp. 16-17.

26. Th.G. Rosenmeyer, pp. 74, 76.

27. Th.G. Rosenmeyer, pp. 86, 97.

28. Th.G. Rosenmeyer, pp. 103, 111, 123.

29. Th.G. Rosenmeyer, p. 106.

30. Th.G. Rosenmeyer, pp. 207-213.

31. F. Sengle, *Biedermeierzeit*, 3 vol. (Stuttgart, 1971), II, 752.

32. *Ibid.*, I. 37.

33. *Ibid.*, II, pp. 764-765.

34. *Ibid.*, II, pp. 755, 766-768. Același lucru se poate spune și despre Rückert (*ibid.*, II, 761). Poemele sale ar trebui luate așa cum sînt (drept lirice, epice etc.), doar folosind modelul idilic ca simplă imagine poetică.

35. *Ibid.*, II, pp. 775-6, 759, 760, 763. Antologia lui Paul Merker, *Deutsche Idyllendichtung 1700-1840* (Berlin, 1934) reprezintă un exemplu tipic pentru confuzia care există între pastorală și idilă. Modul în care autorul îi plasează la același nivel pe Rost și Gessner, Voss și Mörike este aproape patetic.

36. C. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale* (Paris, 1958), p. 306 definește „modelul" sub patru aspecte, prezentarea sa fiind, (ce ironie!) mai riguroasă decît definiția matematică dată de von Neumann, care l-a inspirat. Cu toatea acestea, evident, este posibilă aici o aplicare prin analogie (dar nu mecanică) a acestei definiții matematice în literatură, mai ales în ceea ce privește solidaritatea elementelor *componente*.

37. „Un sistem de norme și de concepte ideale care sînt subiective", R. Wellek, A. Warren, *Theory of Literature* (New York, 1948, 1956), pp. 153-157. Ei îl citează pe R. Ingarden, *Das dichterische Kunstwerk* (Tübingen, 1930).

38. Al. v. Meinong, *Ueber Gegenstandstheorie*, II, 83, *apud* J.N. Findlay, *Meinong's Theory of Objects and Values* (Oxford, 1963), pp. 42-59.

39. N. Hartmann, *Das Problem des geistigen Seins* (Berlin, 1933), 56 c ; *ibid.*, *Ethik* (Berlin, 1925, 1962), pp. 119-122. Vezi F. Stegmüller, *Hauptströmungen der Gegenwartsphilosophie* (Stuttgart, 1960), pp. 256-258.

40. E.R. Curtius, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter* (Bern, 1948), p. 77.

41. R. Gruenter, „De wunnecliche Tal" in *Euphorion*, LV (1961), 341 și 383-395.

42. S.N. Stewart, *The Enclosed Garden. The Tradition and the Image in Seventeenth Century Poetry* (Madison, Wis., 1966). A Bartlett Giamatti, *The Earthly Paradise* (Princeton, N.J., 1966).

43. C.S. Lewis, *The Discarded Image. An Introduction in Medieval and Renaissance Literature* (Cambridge, 1964).

44. E, W. Tillyard, *The Elizabethan World Picture* (New York, 1944), p. 6.

45. Tillyard, p. 20.

46. Tillyard, pp. 22-23.

47. Tillyard, p. 36.

48. H. Brunner, *Die poetische Insel. Inseln und Inselvorstellungen in der Deutschen Literatur* (Stuttgart, 1967).

49. E. Cassirer, „Mythischer, aesthetischer und theoretischer Raum" in *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft* (Beilageheft), XXV (1931), pp. 21-36 şi, mai general, *Philosophie der symbolischen Formen*, ed. a II-a (Darmstadt, 1953).

50. G. Bachelard, *La poétique de l'espace* (Paris, 1957).

51. H. Meyer, *Zarte Empirie* (Stuttgart, 1963), pp. 33-56.

52. B. Blume, „Die Insel als Symbol in der Deutschen Literatur" in *Monatshefte*, XLI (1949), pp. 239-247.

53. H. „Brunner, pp. 17-18.

54. H. Brunner, pp. 22-23.

55. H. Brunner, p. 24. O încercare similară, dar mai puţin precisă de a defini o lume poetică poate fi întîlnită, de exemplu, la H. Seidler, „Dichterische Welt und epische Zeitgestaltung" in *Deutsche Viertelsjahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, XXIX (1955), pp. 390-415, în special pp. 393-395.

56. „*The Desert Village*... e construit din mai multe segmente incompatibile. Satul, în perioada sa fericită e o aşezare tipic englezească... aşa cum l-a cunoscut, probabil, în Kent." Th. B. Macaulay, „Oliver Goldsmith" in *Works* (20th century edition), 20 vol., (London, n.d.), VII, 56.

57. J. Chastenet, *La vie quotidienne en Angleterre au début du règne de Victoire 1837-1851* (Paris, 1961), pp. 48-52.

58. J.H. Plumb, *The first four Georges* (London, 1956), p. 29.

59. Plumb, pp. 25-27. Vezi şi rezultatele similare ale analizei lui J.H. Plumb, *England in the 18th Century* (Harmondsworth, 1950), pp. 17-20 şi de asemenea, comentariile sale interesante, „The Noble Homes of the 18th Century England" in *Men and Centuries* (Boston, 1963), pp. 67-80 care, e adevărat, s-ar aplica mai bine lumii lui Jane Austen decît celei a lui Fielding, de exemplu. O confirmare deplină a unor astfel de *pattern*-uri sociale întîlnim la G.M. Trevelyan, *Illustrated English Social History*, 4 vol. (London, 1949, 1965), III, pp. 15-17, 101-119, şi IV, 10-25 precum şi în alte fragmente ; referiri întîmplătoare pot fi întîlnite la A.E. Richardson, *Georgian England* (Freeport, N.Y., 1931, 1947) sau, într-o notă mai sentimentală, în opere de genul celei a lui R. Nevill, *English Country-House Life* (London, 1925) sau S. Baring-Gould, *Old Country Life* (London, 1890, Singing Trees Press reissue, 1969).

60. E.W. Bovill, *English Country Life 1780-1830* (Oxford, 1962).

61. Bovill, pp. 61-92. Chester Kirby, *The English Country Gentleman. A Study of Nineteenth Century Types* (London, 1937) evidenţiază, într-o manieră părtinitoare şi mai puţin ştiinţifică, cam aceleaşi idei.

62. R. Williams, *The Country and the City* (1973 ; Oxford University Press, 1975), pp. 103, 110.

63. J. Patton, *The English Village. A Literary Study 1750-1850* (New York, 1919), mai ales, pp. 80-93, deşi şi aici e destul de clar pus în evidenţă efectul devastator pe care l-a avut politica „împrejmuirilor" („enclosures").

64. P. Lassett, *The World We Have Lost* (New York, 1965) menţionează cîteva trăsături importante în contextul Angliei secolelor al XVII-lea şi al XVIII-lea, cum ar fi munca la domiciliu (pp. 13-17) şi importanţa familiei în general (p. 19), posibilităţile de a urca (dar şi de a coborî) pe scara socială, ce făceau posibilă coeziunea la nivel naţional (p. 47), codificarea moralei sexuale (p. 131), maniera indirectă în care se făcea politică (p. 184).

65. K. Buchheim, *Deutsche Kultur zwischen 1830-1870* (Frankfurt, 1966), p. 30.

66. Buchheim, pp. 31-32. Consecințele evidente ale obiceiurilor și modului de viață în cadrul familiei sînt descrise *ibid.*, pp. 96-102, 115-116, 123, 131, 137 și ele pot constitui oricînd un cadru adecvat oricărei situații idilice.

67. Într-adevăr, A. Wayne Wonderley, „The Concept of Seclusion in German Literature and its Cultural Background in the 18th Century" in *Journal of English and Germanic Philology*, XLVII (1948), pp. 254-266 încearcă să demonstreze că diversele exprimări literare pe care le capătă „retragerea" (incluzînd aici idila) erau rodul frustrării produse de artificialitatea sistemelor sociale. Acest fapt ar putea fi adevărat în ceea ce privește *funcția* formelor de izolare, dar nu constituie în mod necesar și sursa lor, din moment ce ele reflectau, cel puțin în parte, o realitate socială. Acest amestec de exasperare și nostalgie poate fi întîlnit uneori, pe la sfîrșitul secolului al XIX-lea, în *memoriile* unor artizani ; vezi *Historisches Lesebuch 1815-1871*, ed. W. Pols (Frankfurt, 1966) II, pp. 110-114.

68. W.H. Bruford, *Germany in the Eighteenth Century: the Social Background of the Literary Revival* (Cambridge, 1968), pp. 11-17, 30-45, 206-235 și alte fragmente. Mai multe analize concrete și detaliate ale vieții la *curte* pot fi găsite, de exemplu, la P. Lafue, *La vie quotidienne des cours allemandes au XVIIe siècle* (Paris, 1963) și într-o serie de volume ale lui A. Fouchier-Magnan, cum ar fi *The Small German Courts in the Eighteenth Century* (London, 1958) sau *Les Petits Cours d'Allemagne au XVIIe siècle. Bayreuth-Ansbach* (Paris, 1953). Materialul ce poate fi găsit în opere precum *Bilder aus der Deutschen Kleinstaaterei*, 2 vol. (Berlin, 1870) a lui K. Braun, nu e întotdeauna de încredere din moment ce la sfîrșitul secolului al XIX-lea modelul idilic era deja manipulat în scopuri politice sau filozofice.

69. „Vom Wesen der deutschen Idylle" in *Germanic Review*, XXII (1947), *3*, 202-218 de I. Feuerlicht, e un eseu deosebit de pătrunzător, ce eșuează în încercarea de a construi o imagine coerentă a idilei pornind de la un număr de trăsături psihologice sau morale, în loc să-și ia ca punct

de sprijin o structură socială şi, din acelaşi motiv, nu reuşeşte să identifice distincţia dintre idilă şi pastorală.

70. R. Williams, pp. 12, 26.

71. F. Sengle vorbeşte despre un „secol al idilicului" în literatura germană, ce ar evolua în paralel cu perioada de înflorire a tragediei, de la Lessing la Hebbel, o dezvoltare ce „die... als bewusste, womöglich restaurative Konstruktion des Naiven dialektisch mit der Problematik des Sentimentalischen, Tragischen, Nihilistischen verbunden ist, und zwar bis zuletzt" (implică o legătură dialectică – pînă la capăt – între construcţia conştientă, în spiritul Restaurației, a naivului şi problematica sentimentalului, tragicului, nihilismului, *n.tr.*), *Arbeiten*, 226.

72. Dacă dorim să identificăm măsura în care abordarea metodică a realităţii în opera lui Lichtenberg se raportează la modelul idilic, trebuie să pornim de la articolul lui H. Arntzen, „Beobachtung, Metaphorik, Bildlichkeit bei Lichtenberg" in *DVLG*, 1968 (XLIV), *2*, pp. 359-373 ce oferă o analiză minuţioasă a dialecticii generalului şi particularului la Lichtenberg, oprindu-se în special asupra „kritische Aufgeschlossenheit gegenüber den einzelnen Phänomenen" (spirit deschis în ceea ce priveşte fenomenele particulare, *n.tr.*).

Capitolul II

1. Friedrich Heer, *Europäische Geistesgeschichte* (Stuttgart, 1953), pp. 56-79 oferă o descriere riguroasă a calendarului bisericesc medieval (*ordo)*, subliniind faptul că reprezentase, încă din secolul al X-lea elementul de bază al unităţii spirituale europene. L. Genicot, *Les Lignes de faîte du Moyen Age* (Paris, 1950) îşi însuşeşte această prezentare, dar identifică apariţia unei perspective unitare asupra lumii abia în secolul al XIII-lea (pp. 203-204, 232-235, ed. 1961). Această concepţie, împărtăşită în mod egal de C.S. Lewis şi Tillyard e, de asemenea, relevantă în această privinţă.

2. E. Wolff, „Zur Methodik der literarhistorischen Erschliessung des 18ten Jahrhunderts" in *Anglia*, LXXII (1955), pp. 431-433 analizează într-o manieră destul de neobișnuită modul în care conceptele filozofice centrale au fost transformate, treptat, în însăși „substanța" poeziei propriu-zise (e vorba de poezia secolului al XVIII-lea).
3. O. Brunner, *Adeliges Landleben und europäischer Geist* (Salzburg, 1950).
4. O. Brunner, pp. 237-312.
5. O. Brunner, pp. 238-240.
6. *Apud* O. Brunner, p. 198.
7. S. Korninger, *Die Naturauffassung in der englischen Dichtung des 17ten Jahrhunderts* (Wien, 1956), în special pp. 50-88.
8. *Ibid.*, 173-191 sq.
9. M.S. Rostvig, *The Happy Man*, 2 vol. (Oslo, New York, 1959, 1962), II, 43.
10. R. Williams, pp. 18, 20, 22, 125.
11. Poemul a fost publicat anonim în 1700, apoi inclus în J. Pomfret, *Miscellany Poems on Several Occasions* (London, 1702).
12. Al. Pope, *The Poems*, ed. J. Butt, 7 vol. (London, 1961), I, pp. 155-194. Poemul a fost publicat în 1713, dar a fost probabil început în 1704 și exista deja, într-o formă inițială în 1707. Deși insistă asupra aspectelor pastorale și a descrierilor ce apar aici, K. Schlüter, „Pope's *Windsor Forest*" in *Anglia*, LXXIX (1961), pp. 177-203, subliniază, de fapt, numeroase trăsături tipice pentru etapa de tranziție.
13. Maynard Mack, „*Secretum Iter*: Some Uses of Retirement Literature in the Poetry of Pope" in (ed. Earl Wasserman) *Aspects of the Eighteenth Century* (Baltimore: Johns Hopkins Press, 1965), pp. 218, 219, 222, 225, 238.
14. A. Philips, *The Poems*, ed. M.G. Segar (Oxford, 1937, reeditat New York, 1969), pp. 5-82. Pastorala a V-a în volumul din 1709 și Pastorala I în volumul din 1748 par a fi

destul de bine realizate. Th. Parnell (a murit în 1718), *The Poetical Works* (London, 1894) , a scris cîteva cîntece „anacreontice" ; iar o eglogă, „Health" (pp. 74-76) este scrisă pe un ton moralizator şi horaţian, în timp ce „The Flies" (pp. 77-79) are un umor destul de greoi.

15. J. Cunningham, *The Poetical Works* (Edinburgh, 1781). Pastoralele sale sînt adunate, în acest volum, la pp. 89-110. S-ar părea că autorul încearcă să le liricizeze, deşi nu prea reuşeşte.

16. O excepţie ar putea fi întîlnită la Lord Lyttleton, in „An irregular ode written at Wickham" in *The Works of the English Poets*, 21 vol., ed. Dr. S. Johnson şi A. Chalmers (reeditat Greenwood, New York, 1969), XIV, 179 şi de asemenea Mark Akenside cu ale sale „Odes on Several Subjects" (I, 1, 2, 8, 12, 14 şi II, 4) in *The Poetical Works* (London, 1845), pp. 188-244.

17. Vezi M. Prior, *The Literary Works*, 2 vol., ed. H.B. Wright şi M.K. Spears (Oxford, 1959). Dintre acestea din urmă putem semnala „The Despairing Shepherd" (I, 197), „To the Author of Love and Friendship : A Pastoral" (I, 199), sau cîteva scurte poeme de dragoste (I, 269-278). Înainte de acestea, a scris şi unele adaptări ale poemelor lui Anacreon (I, 213 şi I, 258) şi o imitaţie a unui poem de Spenser (I, 545-549).

18. M. Green, „The Spleen" in *The Works of the English Poets*, XV, pp. 163-169.

19. J. Gay, „Rural Sports. A Georgic inscribed to Mr. Pope" in *The Poetical Works*, ed. G.C. Faber (Oxford, 1926, reeditat New York, 1969), pp. 107-116. Prima versiune (din 1713) a fost considerabil modificată în 1720 şi 1731. Mai trebuie spus că, pe lîngă (şi în contrast cu) parodiile sale, Gay a scris şi cîteva pastorale tradiţionale (*ibid.*, pp. 127-147, 184-186, 194-197).

20. Chr. Smart, „The Hop-Garden" in *Collected Poems*, 2 vol., ed. N. Callan (London, 1949), I, pp. 142-162. Poemele lui J. Dyer in *The Works of the English Poets*, VIII, pp. 223-257. W. Somervile, *The Poetical Works*, 2 vol.

(Edinburgh, 1780). O structură şi o tonalitate similare celor din *Hobbinol* apar în „The Bowling-Green", *op. cit.*, I, pp. 160-173. Cîteva fragmente din a sa „Epistle to Mr. Addison occasioned by his purchasing an estate in Warwickshire" (*op. cit.*, II, p. 5-10) demonstrează o bună înţelegere a ceea ce ar trebui să fie un adevărat gentleman de tip idilic. În „The Chace" îşi recomandă, în repetate ori, subiectul drept un substitut moderat, adecvat temei războiului (o manieră de abordare ce va deveni în curînd tipică pentru genul idilic).

21. R. Jago, „Edge Hill" (Cartea I) in *Poems, Moral and Descriptive* (London, 1784), p. 9. Trimiterile din text se bazează pe această ediţie.

22. W. Shenstone, *The Works in Verse and Prose*, 2 vol. (London, 1776), II, pp. 95, 90. Pentru cîteva pastorale vezi I, p. 108 şi I, pp. 128-133.

23. Problema aspectelor concrete, specifice este analizată într-o manieră adecvată de E. Anwander, „Pseudoklassizistisches und Romantisches in Thomsons *Seasons*", *Beiträge zur Englischen Philologie*, vol. XIII (Leipzig, 1930), pp. 19-25, 54-70. Există două opere importante ce au drept temă studierea funcţiei unificatoare pe care a îndeplinit-o Thomson în cadrul poeziei secolului al XVIII-lea, în întregul ei. Acestea sînt J. Chalker, *The English Georgic. A study in the Development of a Form* (Baltimore and London, 1969) şi D.L. Durling, *Georgic Tradition in English Poetry* (New York, 1935, 1964). Deşi nici una din ele nu se ocupă exact de problema idilei societale, totuşi ambele opere sînt importante din punctul de vedere tematic al discuţiei noastre.

24. John Chalker, *op. cit.*

25. C.E. Haas, *Nature and the Country in English Poetry of the first half of the 18th century* (Amsterdam, 1928). Cadrul pastoral al multor poeme din această perioadă e clar evidenţiat aici. (p. 256, ca şi în alte fragmente.)

26. Chalker, *op. cit.*, pp. 128-131, 123-126, 133 şi 82-83, 86.

27. Vezi *The Spectator*, ed. G.G. Smith, 4 vol. (London, 1954), nr. 1, 6 și altele. Vezi W.J. Courthope, *Addison* (London, 1889, reeditat New York, 1968), pp. 97, 107-109.

28. Vezi, de exemplu, *Spectator*, nr. 120, 420, 519 și multe altele.

29. *The Spectator*, nr.2, 34 și altele.

30. *The Spectator*, nr.2, 106-110, 112-126, 130-132, 517.

31. Nu mai e nevoie să adăugăm că au existat și mulți imitatori, unul dintre cei mai importanți fiind Dr. Johnson în *The Rambler*, nr. 38, 51, 98, 99, 117 sau *The Idler*, nr. 1, 31 (dacă e să dăm doar cîteva exemple, aproape la întîmplare). Vezi *The Works of Samuel Johnson*, ed. A. Murphy, 12 vol. (London, 1801), vol. IV, V, VII.

32. Această interpretare a romanului *Tom Jones* și-ar putea, probabil, găsi un cadru adecvat și respectabil în acea perspectivă asupra lui Fielding pe care a propus-o A. Wright, *Henry Fielding: Mask and Feast* (Berkeley, London, 1965).

33. Concluziile remarcabilului articol publicat de J.L. Duncan, „The Rural Ideal in Eighteenth-Century Fiction" in *Studies in English Literature 1500-1900*, VIII (1968), 3, 517-537 par să susțină pe deplin modul în care înțelegem noi raporturile lui Sterne cu idila, și cu ceilalți romancieri contemporani lui, și chiar perspectiva noastră generală asupra idilei: „aceștia au utilizat o convenție literară tradițională... drept *locus* sau simbol al valorilor tradiționale, pe care le considerau superioare, evidențiind mai degrabă relațiile în interiorul unui grup, decît individualismul, mai curînd moderația, decît bogăția, mai curînd mila, decît virginitatea prudentă sau isterică." (p. 535). Există însă cel puțin două aspecte în care concluziile noastre diferă: modul în care Duncan insistă asupra caracterului *rural* al idilei și refuzul său de a descoperi aspecte idilice în afara unor enclave atent delimitate, relativ izolate de cursul principal al acțiunii. (Aceste diferențe par să provină din faptul că autorul nu a reușit să diferențieze idila de pastorală.)

34. R. Böschenstein-Schaeffer, p. 29.

35. B.H. Sorensen are un studiu foarte interesant, „Der deutsche Rokoko und die Verserzählung im 18ten Jahrhundert" in *Euphorion*, 1954 (XLVIII) în care demonstrează că trăsătura caracteristică a curentului rococo în literatura germană e amestecul de virtute şi epicurism (pp. 130-131). Acesta este, evident, un teren pe care poate să apară o lume idilică. Pe de altă parte, modul în care Sorensen analizează operele unor Hagerdon, Rost, Gellert sau Wieland demonstrează clar existenţa unei incompatibilităţi profunde între cadrul natural al operelor idilice şi curentul rococo (pp. 149-152, etc.). Analiza deosebită făcută de A. Anger, „Landschaftsstil des Rokoko" in *Euphorion*, 1957 (LI), pp. 151-191 subliniază în mod decisiv, diferenţele în ce priveşte cadrul natural dintre idilă şi rococo. „Frumoasa dezordine", liniile sinuoase, copacii şi vegetaţia înconjurătoare, răsucite ca o ghirlandă, trupurile imateriale ce plutesc în vînt sau pe apă – toate aceste trăsături nu pot fi integrate cadrului natural mai constant şi mai consistent al lumii idilice.

36. F. Sengle, *op. cit.*, I, pp. 215-219 face o analiză subtilă în care urmăreşte evoluţia pastoralei spre idilă („Erweiterung des Stoffbereichs") în literatura germană, de la Gessner la Voss, deşi, la un moment dat (din fericire) se specifică faptul, destul de important, că Opitz, Hagedorn şi cîţiva alţii sînt mai aproape de această tradiţie decît „empfindsame Idyllik" (p. 217).

37. W. Kohlschmidt, *Geschichte der deutschen Literatur vom Barock zur Klassik* (Stuttgart, 1965), pp. 260-272; Böschenstein-Schaeffer, p. 33.

38. A. v. Haller, *Gedichte*, ed. H. Mayne (Leipzig, 1923), pp. 71-92.

39. Pentru toposul idilic, implicarea omului în natură stă sub semnul umanului, în timp ce, în poemul lui Haller natura găseşte în comunitatea rurală una dintre multiplele sale modalităţi de expresie. Pînă şi vinul e refuzat (11, 221-230), iar căsătoria însăşi aproape că dispare (11, 141-150).

40. Mai tîrziu, Haller se va revolta împotriva oricăror compromisuri idilice. Vezi H.M. Wolff, *Die Weltanschauung der deutschen Aufklärung* (Bern, 1949), pp. 100-102.

41. F. v. Hagerdon, *Sämmtliche Werke*, 3 vol. (Hamburg, 1757, reeditat Bern, 1968). In „Der Weise", *op. cit.*, I, 11-13 şi încă şi mai vizibil în „Die Glückseligkeit", *op. cit.*, I, 14-27, este construit un sistem compatibil cu cel idilic (bazat pe un amestec de blîndeţe horaţiană cu motivul *vanitas vanitatum*), dar nici unul din aceste poeme nu e cu adevărat idilic. „Wünsche aus einem Schreiben an einen Freund vom Jahre 1733", *op. cit.*, I, pp. 27-29 nu se compară, din cauza regularităţii sale monotone şi a premiselor moral-didacticiste cu poemul lui Pomfret, *Choice*. Doar „Horaz", *op. cit.*, I, 68-82 mai păstrează cîteva aspecte realiste, mai ales în prima parte – vezi 11. 1-22, 39-46, 73-94, 125-164.

42. Vezi la J.W.L. Gleim, *Sämmtliche Schriften*, 6 vol. (Hamburg, 1773) poeme cum ar fi „Der Baum. An Doris", I, 103, „Amor Schlafend", IV, 87, „Phyllis und Adonis", IV, 95, „Amors Irrthum", IV, 97, „Der reiche Hirt", IV, 99 şi multe altele. „Der blöde Schäfer", *op. cit.*, IV, 1-44 este una din piesele sale într-adevăr pastorale. Trimiterile şi citatele din text se bazează pe această ediţie. I. Stamm, „German literary Rococo" in *Germanic Review*, XXXVI (1961), *4*, pp. 230-241 neagă caracterul rococo al operelor unor Uz, Hagerdon şi alţii, şi pretinde că pînă şi Gessner e prea sentimental pentru curentul Rococo, prezentîndu-i comparativ pe Wieland şi, în oarecare măsură, pe Jacobi.

43. Dintre poemele pastorale, putem remarca „Morgenlied der Schäfer", pp. 28-29, „Die Muse bei den Hirten", p. 15, „Ein Gemählde", p. 89, „Die Dichtkunst", pp. 120-123, „Der Schäfer", p. 130, toate adunate în *Sämmtliche poetische Werke* de J.P. Uz, 2 vol., ed. A. Sauer (Stuttgart, 1890, reeditat Darmstadt, 1964). Toate trimiterile şi citatele din text se bazează pe volumul I al acestei ediţii. Trebuie notat că şi Uz a scris o imitaţie după *The Rape of the Lock*, *op. cit.*, pp. 279-313.

44. E. v. Kleist, *Werke*, 3 vol., ed. A. Sauer (Berlin, 1881, reeditat Bern, 1968). Toate trimiterile şi citatele din text se bazează pe volumul I al acestei ediţii. „Cephis" (p. 102) uzurpă titlul de idilă. „Milon und Iris" (p. 102) e un simplu dialog între doi îndrăgostiţi. „Irin" (p. 115) e un poem didactic, iar „Nach dem Bion" (p. 118) nici nu pretinte a fi altceva decît o imitaţie.

45. *Op. cit.*, pp. 206-233. Trimiterile se fac la cea de-a doua variantă (din 1756) a poemului.

46. Din punctul de vedere al analizei de faţă, A. Müller, *Landschaftserlebnis und Landschaftsbild* (Stuttgart, 1955), pp. 34-41, greşeşte în mod evident atunci cînd îl alăturā pe v. Kleist lui Gessner, sub titlul „Arkadische Landschaft" – trecînd astfel complet cu vederea marele pas înainte, pe care opera celui dintîi l-a reprezentat în contextul poeziei germane de la mijlocul secolului al XVIII-lea.

47. O analiză reuşită a decăderii pastoralismului îi aparţine lui H. Schlaffer, „Das Schäffertrauerspiel. Klopstocks Drama *Der Tod Adams* und die Probleme einer Mischform im 18 Jahrhundert" in *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft*, I (1966), p. 117-149. Una dintre cele mai bune analize concrete ale modului exact în care „idilele" lui Gessner s-au transformat treptat într-o masă amorfă de sentimentalism poate fi găsită la B. Lecke, *Das Stimmungsbild. Musikmetaphorik und Naturgefühl im der dichterschen Prosaskizze 1721-1780* (Göttingen, 1967), pp. 58-74 deşi trebuie respinsă încercarea sa de a demonstra necesitatea existenţei vreunei legături *interioare* între idilă şi acest sentimentalism.

48. Maler Müller, „Idyllen" in *Dichtungen* (Leipzig, 1868, reeditat la Bern, 1968), pp. 3-148. K. Möllenbrock, „Die Idyllen des Malers Müller" in *Dichtung und Volkstum (Euphorion)*, XL (1939), 145-157, îl consideră un naţionalist realist „popular".

49. Vezi, în acestă privinţă H. Cysarz, *Deutsche Barockdichtung. Renaissance, Barock, Rokoko* (Berlin, 1924), pp. 273-290. R. Bäsken, *Die Dichter des Göttinger Hains und die Bürgerlichkeit*, Schriften der Albertus – Univer-

sität Geisterwissenschaftliche Reihe, vol.6 (Königsberg, Berlin : Ost-Europa Verlag, 1937) care oferă numeroase materiale ce confirmă, dintr-o perspectivă sociologică alinierea unor Miller, Claudius, Hölty, Voss şi a altora la modelul idilic. Autoarea descoperă în operele acestora „Bauern als Vertreter der Bürgerlichkeit" (ţăranii ca reprezentanţi ai mentalităţilor burgheze - *n.tr.*) (p. 105), subliniind modul în care motivul căsătoriei ia locul celui al pasiunii (pp. 192-193) etc. Totuşi, nici ea nu integrează toate aceste concluzii diverse într-un model coerent.

50. *Der Göttinger Dichterbund*, 3 vol., ed. A. Sauer (Stuttgart, 1892-1893, reeditat Darmstadt, 1966), II, 64. Toate trimiterile din text se bazează pe această ediţie.

51. Matthias Claudius nu a făcut niciodată parte din grupul de la Göttingen, deşi s-a aflat în relaţii prieteneşti cu toţi membrii acestuia. Argumentele aduse de A. Sauer in *Göttinger Dichterbund*, III, 196-197, par suficient de convingătoare pentru a-l include în acest capitol.

52. Vezi poeziile lui M. Claudius, „Morgenlied eines Bauersmanns", *op. cit.*, III, 288, „Abendlied eines Bauersmanns", *op. cit.*, III, 279, „Der glückliche Bauer", *op. cit.*, III, 307 sau Miller, „Der Bauer", *op. cit.*, II, 181 şi „Des glückliche Bauer", *op. cit.*, II, 259.

53. Această idilă de Hölty şi încă alte cîteva deja menţionate au fost scrise de fapt în colaborare cu Voss, sau au fost stilizate de acesta din urmă, de exemplu, *op. cit.*, II, 19.

54. Vezi Hölty, „Beschäftigungen des Menschen", *op. cit.*, II, 62, M. Claudius, „Täglich zu singen", *op. cit.*, III, 279 şi „Wandsbeck", *op. cit.*, III, 249.

55. În acest creuzet literar, nu trebuie subestimată influenţa stabilizatoare şi catalitică a modelelor epistemologice (şi acest fapt e valabil atît în proză cît şi în poezie). Astfel, A. Langen, *Anschauungsformen in der deutschen Dichtung des 18ten Jahrhunderts. Rahmenschau und Rationalismus* (Jena, 1934, reeditată Darmstadt, 1968) subliniază un anumit tip de viziune ce conduce (în scrierile raţio-

naliste ale secolului al XVIII-lea) la o „der gewollten didaktischen Beschränkung des Gesichtskreises auf das kleine Feld der schärfsten Apperzeption" (voita limitare didactică a orizontului asupra unui domeniu restrîns, cel al perceptivității celei mai pătrunzătoare - *n.tr.*) (p. 1) și poate fi raportată la caracterul descriptiv, în esență static al idilei (pp. 46, 56). Pe de altă parte, filozofia curentă în anii '40 s-ar putea să fi contribuit la înlesnirea tranziției de la pastorală la idila societală. G.F. Meier, cu a sa *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften* (1748) e citat de H.M. Wolff, *Die Weltanschauung*, pp. 212-213, ca fiind cel mai important promotor al „artiger Mensch" – omul pur al pastoralei, ce renunță la solitudinea sa și se integrează în societate. Acest ideal uman îl are pe Leibniz drept predecesor.

56. E. Catholy, *K. Ph. Moritz und die Ursprünge der deutschen Theaterleidenschaft* (Tübingen, 1962), pp. 31-34.

57. J.C. Wezel, *Belphegor oder die wahrscheinlichste Geschichte unter der Sonne* (Frankfurt, 1965) a fost publicată pentru prima dată la Leipzig în 1776.

58. *Id., Lebensgeschichte Tobias Knauts des Weisen, sonst der Stammler genannt. Aus Familiennachrichten gesammelt*, 2 vol. (Leipzig, 1773).

59. J. Th. Hermes, *Sophiens Reise von Memel nach Sachsen*, ed. F. Brüggemann (Leipzig, 1941), pentru prima dată publicat în 1770-1772.

60. Moritz August von Thümmel, *Wilhelmine. Ein prosaisch-komisches Gedicht* (Berlin, 1965), publicat pentru prima dată în 1764. E scris în proză, ca și *Telemaque* al lui Fénélon. C.A. Kortum (1745-1824) recurge de fapt la versul neregulat în *Jobsiade* care e, în esență, o poveste umoristică despre tîlhari, bine încadrată, totuși, într-o atmosferă idilică de provincie. Ambele opere se încadrează în modelul idilic, dar nu se bucură de bogăția detaliilor și a personajelor pe care o găsim la acesta.

61. F. Nicolai, *Das Leben und die Meinungen des Herrn Magister Sebaldus Nothanker*, ed. F. Brüggemann (Leipzig,

1938), publicat pentru prima dată între 1773-1776. Romanul lui J.G. Schummel (1748-1813), *Spitzbart. Eine komitragische Geschichte für unser pädagogisches Jahrhundert*, publicat în 1779, utilizează în mod asemănător o structură vag idilică drept punct de plecare pentru o operă cu scopuri satirice şi teoretice.

62. Th. G. v. Hippel, *Lebensläufe nach aufsteigender Linie nebst Beilagen A, B, C*, 4 vol. (Leipzig, 1859) a fost publicat pentru prima dată în 1778-1781.

63. F.J. Schneider „*Die Lebensläufe* und *Sophiens Reise von Memel nach Sachsen*" in *Euphorion*, XXII (1915), 471-482. Vezi şi *ibid.*, XXII (1915), 678-702 ; *ibid.*, XXIII (1916), pp. 23-33, 180-190.

64. F. Werner, *Das Todesproblem in den Werken Hippels*. Diss. Halle, 1938.

65. J.M.R. Lenz, *Gesammelte Schriften*, 4 vol., ed. L. Tieck (Berlin, 1828), III, pp. 91-143. Povestirea a fost scrisă în 1777 şi s-a pretins că ea întruchipează dorinţa chinuitoare, rămasă fără împlinire a lui Lenz de a avea o viaţă armonioasă, pe care n-ar accepta-o, totuşi pentru sine, în ciuda presiunilor făcute de tatăl său. Vezi R. Girard, *J.M.R. Lenz. Génèse d'une dramaturgie du tragi-comique* (Paris, 1968), pp. 113, 120-121.

66. A. v. Knigge, *Geschichte Peter Clausens* (Frankfurt, 1794) pentru prima dată publicat în 1783 ; *ibid.*, *Die Reise nach Braunschweig*, Hannover, 1792.

67. Böschenstein-Schaeffer, pp. 42-44.

68. Vezi A. Monglond, *Le préromantisme français*, 2 vol. (Paris, 1966), II, pp. 183-186, 221-228.

69. Mme Deshoulières, *Oeuvres*, 2 vol. (Paris, 1754). Volumul a fost editat de fiica sa, care s-a gîndit c-ar fi potrivit să introducă aici şi propriile sale poeme (II, 189-294), „heureuse de leur promover par là le seul moyen qu'ils ont de passer à la postérité !" (fericită că în felul acesta li se oferă singura posibilitate de a intra în posteritate – *n.tr.*) (I, iii).

70. Chaulieu, *Oeuvres*, 2 vol. (La Hague, 1777). În timp ce majoritatea poemelor sale sînt ocazionale şi formale, *La*

retraite (I, 31-35) este un comentariu horațian îmbogățit cu o sensibilitate sporită la ritmurile și ciclurile naturii.

71. De Bernis, *Oeuvres* (Paris, 1825). Poemele citate de obicei din acest volum sînt *Le Palais des heures ou les Quatre points du jour* din 1760 (pp. 15-31) și *Les Quatre saisons ou les Georgiques françaises* din 1763 (pp. 33-93) care sînt semnificative și ele, mai mult pentru preocuparea pe care o demonstrează pentru ritmurile naturale, fiind, de altfel, extrem de artificiale, în comparație cu opera unui Thomson sau v. Kleist. Totuși, în secvența dedicată toamnei și, mai ales, cea dedicată iernii, din cel de-al doilea poem (p. 78) există cîteva nuanțe idilice, chiar dacă întîmplătoare. Un alt poem închinat iernii („Epître XI", pp. 303-307) e lipsit complet de elemente idilice.

72. J.B.L. Gresset, *Oeuvres complètes*. 2 vol. (Paris, 1830). Cele zece egloge ale sale (I, pp. 281-349) sînt tipic „pastorale", ca și impunătoarea sa operă *Le siècle pastoral* (I, pp. 349-357) în care se afirmă că, pe vremuri „Tout l'univers était champêtre/ Tous les hommes étaient bergers" (Întreg universul era campestru/ Și toți oamenii erau păstori), dar comunitatea intelectuală, utopică pe care o descrie în *La chartreuse* (I, pp. 42-66) nu e lipsită de aspecte idilice ce pot fi descoperite întîmplător în *Le Parrain magnifique* (de exemplu, Cîntul II, pp. 22-23 din Apendix la vol.II).

73. Comte Hamilton, *Oeuvres*, 2 vol., ed. J.B.J. Champagnac (Paris, 1825). Poezia sa e lipsită de distincție. Modelul idilic e, potrivit descrierii destul de adecvate pe care i-o face, unul al bătrîneții – „De l'usage de la vie dans la vieillesse" (II, 513-515). Deseori acesta privește natura din perspectiva unei mitologii convenționalizate ; cum se întîmplă în scrisoarea din 1 iulie, 1705 adresată lui M. de Mimure (I, p. 376) precum și în altele secvențe.

74. M. Farre, *Oeuvres diverses* (Amsterdam, 1750). Acesta se remarcă printre poeții francezi ai perioadei, prin stilul său foarte direct și realist și merită a fi menționat în ciuda întinderii reduse a operei sale. Vezi, mai ales, „Réflexions d'un philosophe sur une belle campagne" (pp. 249-253)

şi „Ode sur la paresse" (pp. 258-260). Trebuie observat că trîndăvia a sugerat o „atmosferă spirituală, idilică" oarecum similară şi altor poeţi din secolul al XVIII-lea, cum ar fi Bernis sau Gresset.

75. N.G. Leonard, *Oeuvres*, 3 vol. (Paris, 1788). În prefaţă, autorul schiţează cam nesigur o teorie a „idilei", recunoscînd influenţele unor Bion, Moschus sau Gessner (I, pp. 11-14). Nu se poate nega apariţia unor insule idilice în această mare de pastoralism pe care o reprezintă opera sa (la urma urmei este contemporanul lui Goldsmith şi traduce *Anotimpurile* lui Thomson), dar rămîne un susţinător aproape fanatic al unei formule poetice învechite.

76. Constance-Marie de Theis, doamnă de Pipelet, prinţesă de Salm-Dyck, *Oeuvres complètes*, 4 vol. (Paris, 1841). A scris cîteva poeme imitînd „Amyntas" şi „Mirtil" de Gessner (II, pp. 143-151), precum şi un „Hymne à l'agriculture" (II, pp. 277-281), dar a şi respins, cu detalii pedante, perspectiva convenţională asupra farmecului vieţii rustice în „Epître sur la champagne" (I, pp. 57-73) şi s-a bucurat de reîntoarcerea la Paris în „À mes amis, au moment de quitter la champagne" (II, pp. 211-217).

77. A.L. Thomas, *Oeuvres diverses* (Amsterdam, 1772). Vezi „Epître au peuple" (din 1760). III, 119-125, care reprezintă, de altfel, un caz izolat, aproape o ironie în opera unui om care a scris în principal o mulţime de dedicaţii şi laude. Vezi şi E. Micard. *A.L. Thomas* (Paris, 1924), pp. 119-168, 245-250. Dar în a sa „Ode à M. Moreau de Séchelles, Ministre d'Etat" (III, 111-117) apare o perspectivă oarecum paralelă asupra societăţii privite ca un organism viu, bine organizat, aflat sub îndrumarea lui Themis.

78. Ch. P. Colardeau, „La vieillesse, Epître" in *Oeuvres*, 2 vol. (Paris, 1779), II, pp. 449-456.

79. J.F. Ducis, *Oeuvres, suivis des Oeuvres de M.J. de Chénier* (Paris, 1839). E cunoscut pentru adaptările sale după piesele lui Shakespeare şi pentru că i-a urmat lui Voltaire în scaunul Academiei. „Epître" e la pp. 258-263, „urmarea" la pp. 297-306 şi putem menţiona aici şi „Vers d'un homme qui se retire à la campagne" (p. 309).

80. L. Dorat, „Le potpourri, épître à qui on voudra" in *Collection d'héroides et pièces fugitives*, 9 vol. (Francfort, 1769), I, pp. 275-295.

81. S.J. de Boufflers, *Poésies diverses*, ed. O. Uzanne (Paris, 1886), p. 3.

82. E. Parny, „La journée champêtre" in *Oeuvres choisies* (Paris, 1826), pp. 92-129.

83. O utilă privire generală asupra poeziei descriptive din secolul al XVIII-lea şi a ecourilor operei lui Thomson în întreaga Europă poate fi găsită în P. v. Tieghen, *Le sentiment de la nature dans le Préromantisme Européen* (Paris, 1969), în special la pp. 19-91.

84. J. Delille, *Les jardins* (Paris, 1806).

85. J. Delille, *L'homme des champs, ou les Géorgiques françoises* (Strasbourg, 1800).

86. Marmontel, „Les Bateliers de Besons" in *Oeuvres*, 7 vol. (Paris, 1819, reeditat Genève, 1968), II, pp. 597-621.

87. Diderot, *Oeuvres*, ed. A. Billy (Paris, 1935), pp. 733-739. Toate trimiterile şi citatele din text se bazează pe această ediţie.

88. Diderot, pp. 753-793.

89. J.J. Rousseau, *Les Confessions*, 2 vol. (Paris, 1929). Toate trimiterile din text se bazează pe această ediţie.

90. Caracterul idilic al acestui episod atinge nivelul maxim în fragmentele ce deschid şi, respectiv, încheie poemul *Le verger de Charmettes* în J.J. Rousseau, *Oeuvres Complètes*, 22 vol., ed. V.D. Musset-Pathay (Paris, 1824), X, pp. 423-430.

91. *Confession*, II, p. 55 şi în alte fragmente : discuţia despre Geneva şi Voltaire demonstrează că idila e pentru el o problemă ce ţine de opţiunea literară.

92. J.J. Rousseau, *Rêveries d'un promeneur solitaire*, in *Oeuvres*, XVI, p. 355.

Capitolul III

1. V. Nemoianu, „Goldsmith şi mecanismul idileei" in O. Goldsmith, *Vicarul din Wakefield* (Bucureşti, 1968), pp. 3-15.
2. Toate trimiterile şi citatele din text se bazează pe O. Goldsmith, *Selected Works*, ed. R. Garnett (Cambridge, Mass., 1951), pp. 585-621.
3. L.F. Storm, „Literary Convention in Goldsmith's *Deserted Village*" in *Huntington Library Quarterly*, 33 (1970), p. 243.
4. Storm, p. 253.
5. R.J. Jaarsma, „Ethics in the Wasteland : Image and Structure in Goldsmith's *The Deserted Village*" in *Texas Studies in Literature and Language*, *3*, 13 (1971), pp. 447-459.
6. O asemenea lectură nu ar trebui să pară surprinzătoare atît timp cît o mare parte din poezia engleză a secolului al XVIII-lea a fost interpretată într-o manieră alegorică sau simbolică. Vezi J.W. Foster, „The Measure of Paradise" in *Eighteenth-Century Studies*, *2*, 9 (1976), pp. 232-256 şi, de asemenea, R. Quintana, *Oliver Goldsmith. A Georgian Study* (New York : Macmillan, 1967), pp. 129-130.
7. G.K. Chesterton, „Milton and Merry England" in *An Anthology*, ed. Wyndham Lewis (London, 1957).
8. S. Bäckman, *This Singular Tale. A Study of the Vicar of Wakefield and Its Literary Background*, Lund Studies in English 40 (Lund : C.W.K. Gleerup, 1971).
9. R.H. Hopkins, *The True Genius of Oliver Goldsmith* (Baltimore : Johns Hopkins Press, 1969), pp. 166-231. S-ar părea că, în cele din urmă, Hopkins şi-a revizuit poziţia şi a recunoscut schimbarea şi purificarea creştină în viaţa lui Primrose. Vezi S. Woods, „*The Vicar of Wakefield* and Recent Goldsmith Scholarship" in *Eighteenth-Century Studies*, *3*, 9 (1976), p. 437.

10. H. Meng, *Schillers Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung* (Frauenfeld, Leipzig, 1936), pp. 150-153.

11. Nu poate fi acceptată ideea că Primrose, şi nu Burchell ar fi descendentul lui Sir Roger de Coverley. S. Bäckman, pp. 189-196.

12. O analiză reuşită şi detaliată a modului în care romanul lui Goldsmith, *The Vicar of Wakefield* se raportează la întreaga tradiţie eseistică din periodicele vremii poate fi găsită la S. Bäckman, pp. 137-210.

13. Un excelent rezumat al gîndirii socio-economice a lui Goldsmith, precum şi a motivaţiilor sale filozofice poate fi găsit la J.H. Bell, „*The Deserted Village* and Goldsmith's Social Doctrines" in *PMLA*, LIX (1944), September, 747-772. Vezi şi G. Krause, „Oliver Goldsmiths Stellung zum Bauerntum im Zusammenhang seines dichterischen Werkes" in *Anglia*, LXVII-LXVIII (1944), pp. 341-353.

14. T. Smollett, *The Expedition of Humphry Clinker*, ed. A. Machen (New York, 1929). Toate trimiterile şi citatele din text se bazează pe această ediţie. Romanul a fost publicat pentru prima dată în 1770 la Londra.

15. B.L. Reid, „Smollett's Healing Journey" in *Virginia Quarterly Review*, 41 (1965), p. 550.

16. M.A. Goldberg, *Smollett and the Scottish School-Studies in 18th Century Thought* (Albuquerque, N.M., 1959), pp. 153-180.

17. D.L. Evans, „*Humphry Clinker*: Smollett's Tempered Augustanism" in *Criticism*, *3*, 9 (1967), p. 269.

18. După cum a încercat să demonstreze, foarte ingenios, E. Rothstein în *Systems of Order and Inquiry in Later Eighteenth-Century Fiction* (Berkeley : University of California Press, 1975), pp. 122, 123, 125, 128. Autorul greşeşte evident atunci cînd afirmă că regăsirea de către Bramble a fiului său nici nu rezolvă, nici nu neagă nimic (p. 151).

19. M. Golden, *In Search of Stability* (New York, 1960), p. 159. Vezi şi M.J. Quinlan, „Cowper's Imagery" in *Jour-*

nal of English and Germanic Philology, XLVII (1948), pp. 276-286 analizează bogăţia imaginilor ce denotă teama religioasă a lui Cowper şi obsesiile sale melancolice.

20. E probabil important să observăm că, la Cowper, această atitudine nu e dictată de modă. În scrisorile sale, el a subliniat de nenumărate ori că idealul său este o „căsuţa confortabilă", un „un colţişor tihnit" (scrisoarea din 16 august, 1781, către reverendul John Newton). În acelaşi timp, autorul vorbeşte despre gîngureala „ridicolă" şi „copilărească" a „creaţiilor pastorale" (scrisoarea din 31 octombrie, 1779 către reverendul William Unwin). Vezi W. Cowper, *Verse and Letters* (Cambridge, Mass. 1968), sel. B. Spiller, p. 626. p. 570.

21. *The Works of William Cowper*, ed. H.S. Milford (Oxford, 1939, 1959), pp. 129-141. Trimiterile şi citatele din text se bazează pe această ediţie.

22. R. Huang, *William Cowper, Nature Poet* (Oxford, 1957), pp. 85-115 e perfect conştient de „emanciparea de falsul arcadianism" a lui Cowper (p. 100) şi de preocupările împărtăşite de acesta cu Goldsmith, deşi accentul pe care îl pune pe elementele religioase ar putea părea exagerate. Această ultimă observaţie s-ar putea aplica cu mai multă îndreptăţire analizei lui G. Thomas făcută în „The Task" in *William Cowper and the Eighteenth Century* (London, 1935, 1948), pp. 275-280.

23. Toate referirile la poemele lui J.H. Voss se bazează pe *Der Göttinger Dichterbund*, 3 vol., ed. A. Sauer (Berlin, 1885, retipărit la Darmstadt, 1966), I, 3-348. Dacă ar fi să enumerăm pe scurt poemele lui Voss în care se fac referiri la *toposul* idilic, chiar dacă acestea nu sînt intitulate „idile", am putea menţiona aici „Der Winter" (*ibid.*, I, 168), fragmentul de început din „Elegie" (*ibid.*, I, 198), fragmente din „An Grafen Holmer" (*ibid.*, I, 208), „An meine Ernestine" (*ibid.*, I, 211), „An Agnes Gräfin zu Stolberg" (*ibid.*, I, 213), „Der Winterschmaus" (*ibid.*, I, 219), „Der Landmann" (*ibid.*, I, 261), „Der zufriedene Greis" (*ibid.*, I, 294).

24. Merită menţionate excelentele observaţii făcute de F. Sengle asupra acestui poem în „Formen des idyllischen Men-

schenbildes" in *Arbeiten zur deutschen Literatur 1750 bis 1850* (Stuttgart, 1965), pp. 219-221, definind, printre altele, bătrîneţea drept „der Feierabend des Lebens" şi accentuînd importanţa curăţeniei şi a ritualului cafelei.

25. F. Sengle sesizează în mod remarcabil relaţiile ce se stabilesc între simbolism şi idilism în *Biedermeierzeit* (Stuttgart, 1971-1974), 3 vol., I, pp. 321-322.

26. J.W. Goethe, „Hermann und Dorothea" in *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, 22 vol., ed. E. Beutler, v. Maltzahn (Zürich, Stuttgart, 1949), III, pp. 163-243. Trimiterile şi citatele din text se bazează pe această ediţie.

27. Toate acestea se aseamănă cu o grădină. O operă de proporţii reduse, într-adevăr fermecătoare a lui G. Balzer, *Goethe als Gartenfreund* (München, 1966) considerată pînă acum doar o istorie literară şi socială, demonstrează că ar merita să tragem cîteva concluzii cu privire la semnificaţia grădinii în gîndirea lui Goethe.

28. J.W. Goethe, „Alexis und Dora" in *Gedenkausgabe*, I, 182-187. Citatele şi trimiterile din text se bazează pe această ediţie.

29. Goethe şi-a numit acest poem mai întîi „idilă", apoi „elegie". Vezi, de exemplu, E. Staiger, *Goethe*, 3 vol. (Zürich, 1960), II, p. 228.

30. J.W. Goethe, „Faust" in *Werke*, 10 vol., E. Beutler, P. Boerner (Zürich, 1961), IV, pp. 9-394. Trimiterile şi citatele din text se bazează pe această ediţie.

31. Contradicţia descrisă în acest pasaj e, evident, doar un aspect limitat al unei contradicţii mai profunde şi mai cuprinzătoare din creaţia lui Goethe, aşa cum o prezintă (cu sintezele posibile) de exemplu, de F.J. v. Rintelen, *Der Rang des Geistes. Goethes Weltverständnis* (Tübingen, 1955), sau G. Simmel, *Goethe*, ed. a III-a (Leipzig, 1918).

32. Încercarea de a stabili o necesară relaţie dialectică între elementele idilice şi cele demonic-eroice în opera lui Goethe, pe care o putem găsi la W. Emrich, *Die Symbolik von Faust II*, ed. a II-a (Bonn, 1957), pp. 339-342, este legitimă, dar relaţia de cauzalitate trebuie inversată.

33. N. Fuerst, „The pentalogy of Goethe's Faust" in *Goethe Bicentennial Studies by Members of the Faculty of Indiana University* (Bloomington, Ind., 1950), pp. 254-320.

34. H. Politzer, „The Tree of Knowledge and the Sin of Science : Vegetation Symbols in Goethe's «Faust»" in (ed. E. Wasserman) *Aspects of the 18th Century* (Baltimore : Johns Hopkins Press, 1965), p. 295.

35. K. Mommsen, *Natur-und Fabelreich in Faust II* (Berlin, 1968), pp. 56-57 demonstrează primitivismul motivului arcadian.

36. H. Rehder, „Das Symbol der Hütte bei Goethe" in *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, XV (1937), *3*, 403-424 analizează frecvența cu care apare simbolul „colibei", evoluția acestuia și conotațiile de stabilitate, limitare și moderație pe care le implică.

37. Th. Adorno acceptă ideea că Faust e un învins și că ultima scenă semnifică, pe de o parte, dispariția ordinii naturale, ce se integrează unei ordini superioare, diferite, iar pe de altă parte (dar în urma unei demonstrații mai puțin convingătoare) aceasta ar fi o glorificare a caracterului nestatornic al omului. Vezi „Zur Schlusszene des *Faust*" in *Goethe im XX^ten Jahrhundert*, ed. H. Maer (Hamburg, 1967), pp. 335-337. Vezi și E. Staiger, III, 420-466 ce analizează problema dintr-o perspectivă prudentă, eclectică.

38. J.W. Goethe, „Die Leiden des jungen Werther. Erste Fassung" in *Gedenkausgabe*, IV, 268-381. Trimiterile și citatele din text se bazează pe această ediție.

39. Diversele aspecte simetrice care apar în *Werther* sînt subliniate de E. Beutler, „Einführung" in *Gedenkausgabe*, IV, 1065.

40. Remarcabilul studiu al lui H. Rüdiger, „Schiller und das Pastorale", *Euphorion*, LIII (1959), pp. 229-252 e dedicat în principal teoriei literare și dramaturgiei.

41. W. Mainland, „An Interpretation" in F. Schiller, *Wilhelm Tell* (London, 1968), pp. XXXVIII-XL discută problema într-o manieră interesantă și exhaustivă.

42. Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke*, ed. G. Fricke, H.G. Göpfert, H. Stubenrauch, 5 vol. (München, 1962), I. pp. 9-479. Trimiterile şi citatele din text se bazează pe această ediţie.

43. O analiză pur formală a imagisticii „podului", „suişului" şi „coborîşului" ar sugera unele concluzii oarecum paralele cu cele pe care le-am oferit noi : vezi M. Dyck, *Die Gedichte Schillers. Figuren der Dynamik des Bildes* (Bern, 1967), pp. 72-78.

Capitolul IV

1. De exemplu, nobleţea personajelor (chiar şi atunci cînd e tratată la modul ironic). Vezi M. Mudrick, *J. Austen. Irony as Defense and Discovery* (Princeton, N.J., 1952), pp. 127-181.

2. Chiar dacă problema nu a determinat un consens al criticii, există totuşi suficiente comentarii ce confirmă afirmaţiile de mai sus. Astfel sînt Ch. Murrah, „The Background of *Mansfield Park*" in *From Jane Austen to Joseph Conrad*, ed. R.C. Rathburn şi M. Steinmann (Minneapolis, 1958), pp. 23-24 ; R. Liddel, *The Novels of Jane Austen* (London, 1963), pp. 45-48 ; W.H. Holm, *Jane Austen and her Country-House Comedy* (London, 1909).

3. F.R. Hart, *Scott's Novels* (Charlottesville, Va., 1966), pp. 65-127.

4. A. Welsh, *The Hero of the Waverley Novels* (New Haven, Conn., 1963), pp. 30-58. Precum şi R.C. Gordon, *Under which King* (Edinburgh, 1969).

5. J. Lauber, *Sir Walter Scott* (New York, 1966), pp. 67-71.

6. W. Scott, *The Abbot* (Edinburgh, 1871), ed. Adam and Charles Black, The Centenary Edition, pp. 315-317, 402-403.

7. *The Poetry and Prose of William Blake*, ed. D.V. Erdmann (New York, 1965), p. 35.

8. Blake, pp. 7-17. În acest univers „arcadian" izbeşte absenţa fetelor şi a iubirii („The Ecchoing Green"). Dragostea maternă e puternic evidenţiată („The School Boy", „A Cradle Song" etc.), iar elementele biblice (animale blînde ce reprezintă o pradă uşoară, îngerii, miracolele, arhetipul recurent al Mariei cu pruncul Iisus) sînt presărate peste tot în volum.

9. N. Frye, *Fearful Symmetry* (Boston, 1937), p. 237. J. Holloway, *Blake: The Lyric Poetry* (London, 1968), p. 60. J. Bronowski, *A Man without a Mask* (London, 1943), p. 113, M. Schorer, *W. Blake: The Politics of Vision* (New York, 1946), p. 253.

10. J.H. Wickstead, *Blake's Innocence and Experience* (London, 1928), pp. 132-136. E.S. Hamblen, *On the Minor Prophecies of William Blake* (London, 1930), p. 149. B. Blackstone, *English Blake* (Hamden, 1949, 1966), p. 41.

11. Toate trimiterile se bazează pe *The Poetical Works of William Wordsworth* (Oxford, 1914). Citatele din *Prelude* se referă la ediţia din 1850.

12. B. Weaver, Wordsworth. *Poet of the Unconquerable Mind* (Ann Arbor, 1965), p. 16. J. Scoggins. *Imaginational Fancy* (Lincoln, 1966), p. 45. Ch. Salvesen, *The Landscape of Memory* (Lincoln, 1965), p. 41 şi altele.

13. *Prelude* I, 301-356 oferă exemplul tipic al unei relaţii libere şi fără griji atît cu natura, cît şi cu o comunitate, subliniind dragostea pentru fleacurile şi detaliile vieţii. E important totuşi, ca, atunci cînd apreciem opera în ansamblul său, să observăm că asemenea pasaje sînt contracarate de alte fragmente ce insistă asupra aspectelor sublime sau misterioase (*Prelude* I, 357-400), dar acest fapt nu impietează asupra valorii pasajelor ca atare, cu atît mai mult cu cît Wordsworth însuşi subliniază: „...I grew up/ Fostered alike by beauty and by fear." („...Crescînd, am învăţat/ Atît din dragoste, cît şi din frică." *Prelude* I, 301-302). La fel de idilice sînt şi versurile 499-543 din *Prelude* I (deşi s-ar putea spune că atmosfera din final e cam prea înspăimîntătoare) şi, de fapt, tot fragmentul

final (cu excepţia II, 612-646 ce reiau un comentariu intelectual), o descriere tangenţială a unei societăţi idilice, cu schimbările ei tipice de anotimpuri (559-566) şi cu istoria sa completă (567-572).

14. Pentru mulţi, acest fragment reprezintă o simplă transfigurare poetică a stărilor sufleteşti. Astfel consideră R. Noyers, *Wordsworth and the Art of Landscape* (Bloomington, 1968), pp. 198-251.

15. Lord Byron, *The Complete Poetical Works* (Boston, 1905, 1933), *Don Juan*, Canto II, III. Trimiterile din text se bazează pe această ediţie. A.D. Kahn, „The Pastoral Byron. Arcadia in *The Island*" in *Arcadia, 3*, VIII (1973), pp. 274-283 demonstrează cum în *The Island*, Byron construieşte o lume pastorală (urmînd îndeaproape direcţia stabilită de Teocrit şi Vergiliu), doar pentru a-i urmări distrugerea, consecinţă a intervenţiei civilizaţiei într-o insulă îndepărtată din Marea Sudului.

16. P. B. Shelley, *The Complete Poetical Works*, ed. Th. Hutchinson (Oxford, 1960). Trimiterile din text se referă la această ediţie. Accentuarea sublimului distruge orice urmă de idilism ce-ar fi putut să apară în „Hymn to Intellectual Beauty" (II. 74-78), „Mont Blanc" (II. 92-98), în diverse fragmente din „Julian and Maddalo" sau în primele două strofe din „Stanzas written in Dejection, near Naples".

17. J. Keats, *Poems and Verses*, ed. M. Murry (London, 1929, 1949). Exemple de „idilism contextual" in „Autumn" şi „Ode to Melancholy", în unele fragmente, destul de ample din „Sleep and Poetry", „The Fall of Hyperion", I, 19-40 şi poate (deşi mai rămîne încă de discutat) în unele pasaje din „Lamia".

18. C. Brooks, R.P. Warren, *Understanding Poetry* (New York, 1938, 1966), pp. 426 sq.

19. Acesta este uneori redus la un *locus amoenus*, cît se poate de tipic în „Ode to Psyche", II. 7-20, dar şi în „Hyperion", II, 262-264 şi III, 23-27. O discuţie cuprinzătoare a acestor aspecte (poate chiar prea generoasă) poate fi găsită la H.

Viebrock, „Entwicklung und Wandlung des Topos *locus amoenus* bei Keats in „Anglia", LXXIV (1956), pp. 66 sq.

20. Chiar dacă, de exemplu, M. Brion, *L'Allemagne Romantique*, 2 vol. (Paris, 1963), P. Kluckhohn, *Das Ideengut der deutschen Romantik* (Tübingen, 1941), F. Lion, *Romantik als deutsches Schicksal* (Stuttgart, 1947, 1963), K.J. Heinisch, *Deutsche Romantik* (Paderborn, 1966), pp. 9-32 nu identifică aceleaşi trăsături ca fiind tipic romantice în literatura germană, cu toţii se referă la o opoziţie interioară inerentă între romantism şi orice tip de idilism.

21. Novalis, *Werke*, 3 vol., ed. E. Wachmuth (Heidelberg, 1953), I, 15-16.

22. Vezi W. Vordtriede, *Novalis und der französische Symbolismus* (Stuttgart, 1963). Vezi, de asemenea şi reuşita interpretare generală F. Hiebel, *Novalis. Der Dichter der blauen Blume* (Bern, 1951), pp. 265-286.

23. Vezi G. Rudolph, *Studien zur dichterischen Welt Achim von Arnims* (Berlin, 1958), pp. 44-51, 74-85, 98-120.

24. M. Auderle face cîteva comentarii importante în articolul său „Das gefährdete Idyll (Hölderlin, Trakl, Celan)" in *German Quarterly*, XXXV (1962), *4*, 455-464. El demonstrează că (in *Der Spaziergang*) existenţa idilică devine un mijloc de evadare din faţa primejdiilor în care se află „eul". Astfel, romantismul revine, după ce, mai întîi, respinsese idila. Curentul Biedermeier e o ilustrare a acestui proces.

25. F. Hölderlin, *Gesammelte Werke*, 5 vol., ed. W. Böhm (Jena, 1924), pp. 246-251. Trimiterile şi citatele din text se bazează pe vol. II din această ediţie (de altfel, destul de nereuşită).

26. Primele două strofe din „Abendphantasie" (p. 60) construiesc o altă imagine a idilei societale, atît de mult căutată, în timp ce în „Heidelberg" (p. 52), fantezia rătăcitoare pare să apară cumva ca o evoluţie naturală a idilei ce nu mai constituie un simplu cadru contrastiv şau un element de stabilitate. Amestecul subtil (contrastiv şi complementar în acelaşi timp) de imagini ale căminului

idilic şi neliniştii călătoare poate fi găsit în „Rückkehr in die Heimat" (p. 122) şi „Die Heimat" (p. 135). „Der Neckar" (şi, respectiv „Der Main", pp. 50, 57) e remarcabil mai ales pentru faptul că pare a începe într-un cadru natural al idilei societale şi apoi se mută brusc în arhipelagul grecesc. De fapt, *toposul* idilic este astfel continuat în manieră descriptivă, doar că, atunci cînd Hölderlin ajunge în zonele cele mai profunde – respectiv la nivelul uman al modelului – autorul transferă cu îndrăzneală o nouă imagine (cea a lumii greceşti) în locul celei iniţiale. În „Mein Eigentum" (p. 81) şi în „An Landauer" (p. 202) pare să predomine lauda pură a idilei. În primul poem, chinurile provocate poetului de către „wandelnden Gottes Kräfte" (puteri schimbătoare ale lui Dumnezeu - *n.tr.*) sînt considerate excepţionale şi capabile de a căpăta o soluţie ce vine, într-un fel, ca o consecinţă a lipsei de echilibru şi a lipsei unui cămin pentru erou– „sei du, Gesang! mein freundlich Asyl!" (Fii tu, cîntecule! prietenescul meu azil! - *n.tr.*) – o grădină prin care să se plimbe „in sicherer Einfalt". Cel de-al doilea poem e încă şi mai direct în laudele pe care le aduce idilei, chiar dacă strecoară poate şi o umbră de melancolie invidioasă.

27. Hölderlin, 365-372.

28. Romano Guardini foloseşte cîteva argumente puternice pentru a nega *orice* aspect semnificativ al idilei în opera lui Hölderlin, ce ar fi de fapt subminată de conştiinţa din ce în ce mai acută a tragismului vieţii. Vezi comentariile la „Stuttgart" şi „Der Wanderer" in *Form und Sinn der Landschaft in den Dichtungen Hölderlins* (Tübingen, 1946), pp. 23, 50.

Capitolul V

1. E.T.A. Hoffman, „Der Einsiedler Serapion" în *Die Serapions-Brüder*, ed. W. Müller-Seidel şi W. Segebrecht (München, 1963), pp. 20-21. Trimiterile şi citatele din text se bazează pe această ediţie. Se poate realiza o paralelă interesantă la concluziile din opera lui Tieck, *Almansor*, unde există o opoziţie între idila văzută ca iubire şi idila ca imaginaţie pură în planurile de viitor ale bătrînului.
2. Există, la L. Köhn, *Vieldeutige Welt. Studien zur Struktur der Erzählungen E.T.A. Hoffmanns und zur Entwicklung seines Werkes* (Tübingen, 1965), pp.124-137 o discuţie foarte interesantă a idilei aşa cum o trăieşte Serapion, contradicţiile din interiorul conceptului fiind expuse într-o manieră explicită, dar fără a fi totuşi raportate (oricît ar părea de curios) la dihotomia realitate-posibilitate, deşi şi aceasta din urmă e menţionată în lucrare. De fapt, rezervele lui Hoffmann faţă de idilă nu sînt subliniate aici decît în legătură cu *Der Sandmann*, *ibid.*, pp. 104-109. Cred că în această operă viaţa idilică de familie e prea strîns împletită cu o stare de teroare pentru a mai reprezenta o idilă reală, viabilă, dar asta nu înseamnă că remarcile generale ale lui Köhn ar fi dezminţite.
3. E.T.A. Hoffmann, „Kater Murr" in *Die Elixiere des Teufels. Lebensansichten des Katers Murr*, ed. W. Müller-Seidel şi W. Kron (München, 1961), p. 325. Trimiterile şi citatele din text se bazează pe această ediţie.
4. *Ibid.*, p. 345. Aceeaşi schemă e reluată pe tot parcursul romanului. Kreisler îl ironizează pe prinţul Hector, furios şi înspăimîntat, cu vorbele : „Gott ! er verleugnet ganz seine süsse idyllische Natur, er schaut nicht einmal in den See, er verlangt nicht mehr, den Schwan zu füttern, der liebe gute – Teufel !" (Dumnezeule ! el neagă natura sa idilică, el nu se mai uită în lac, el nu mai pretinde să hrănească lebăda, bunul şi dragul – Diavol ! - *n.tr.*) (*ibid.*, p. 479), iar atunci cînd doreşte să risipească intrigile sub-

tile ale abatelui, apelează la parodierea situațiilor idilice prototipice – ritualul căsătoriei aranjate de familie (*ibid.*, pp. 542-543). O altă descriere parodică îl surprinde pe Murr trecînd (mai mult sau mai puțin involuntar) de la dragoste la o atitudine contemplativă liniștită : „Ein ruhiges sorgenfreies Leben, das sei... das erspriesslichste Gut" (o viață liniștită și fără de griji, aceasta ar fi... bunul cel mai de preț - *n.tr.*) (*ibid.*, pp. 485-486).

5. E.T.A. Hoffmann, „Die Elixiere des Teufels" in *Werke*, 4 vol., ed. H. Kraft și M. Wacker (Frankfurt, 1967), I, 375-380. Trimiterile și citatele din text se bazează pe această ediție.

6. Hoffmann. *ibid.*, I, 317, apoi I, 351-355 și I, 391-397. O. Walzel, *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters* (Berlin, 1922), p. 236 subliniază importanța pe care o au fragmentele de început și concluziile capitolelor în stabilirea unei structuri semnificative pentru orice operă în proză ; dar poate că eu folosesc aici indicațiile sale într-un sens mai larg. L. Köhn, p. 87, menționează, de asemenea, mănăstirea drept spațiu ce concentrează elementele idilice, dar descrierea acesteia e mult mai semnificativă pentru *Kater Murr*.

7. Există aici un episod comic excelent (Hoffmann, *ibid.*, I, 406-413) a cărui schemă se aseamănă celei din opera unor Smollett sau Sterne prin maniera indecentă, dar și lipsită de agresivitate în care narează faptele. (Hoffmann e foarte bucuros și mîndru că știe ce reprezintă un „bull"). De fapt, fragmentul nu se integrează în contextul celorlalte elemente idilice ale romanului, ci pare chiar la nelalocul lui, dar prin prezentarea caracterului nestăpînit al personajului, a farselor și jovialității sale grosolane oferă o supapă pentru eliberarea tensiunii psihologice provocate de grozăviile și complicațiile firului narativ principal.

8. E.T.A. Hoffmann, „Meister Johannes Wacht" in *Späte Werke*, ed. W. Müller-Seidel și W. Segebrecht (München, 1965), pp. 554-560.

9. E.T.A. Hoffmann, „Meister Martin Küfner und seine Gesellen" in *Die Serapions-Brüder*, pp. 416-472.

10. L. Köhn, 147-148, 188 consideră că ambele povestiri, şi în mod special, cea de-a doua, sînt semnificative din punctul de vedere al idilei, recunoscîndu-le totuşi relativa monotonie, atît timp cît lipsesc de aici celelalte elemente tipice pentru formula estetică a lui Hoffmann.

11. E.T.A. Hoffmann, „Der Feind" in *Späte Werke*, pp. 635-636 şi alte fragmente. L. Köhn, 197-198 consideră totuşi că aceste elemente ale cadrului, oricît de sumar schiţate, ar fi totuşi decisive în realizarea efectului estetic urmărit de Hoffmann aici.

12. *Id.*, „Die Doppelgänger" in *Späte Werke*, pp. 443-444, 455 şi 490.

13. *Id.*, „Der unheimliche Gast" in *Die Serapions-Brüder*, pp. 601-602, 639 şi alte cîteva pagini.

14. *Id.*, „Der goldene Topf" in *Werke*, I, pp. 126-205.

15. Th. Cramer, *Das Groteske bei E.T.A. Hoffmann* (München, 1966), p. 72, susţine că trăsăturile groteşti ale personajelor din *Der goldene Topf* reprezintă doar o consecinţă a contactului acestora cu lumea fantastică.

16. Trebuie respinse părerile celor care, aşa ca K. Negus, „E.Th.A. Hoffmann's „Der goldene Topf" : its Romantic Myth" in *Germanic Review*, XXXIV (1959), pp. 262-275 tind să minimalizeze importanţa relaţiei strînse şi a determinării reciproce existente între cele două lumi. Th. Cramer, p. 58, susţine că ambele lumi ar avea pentru autor o existenţă obiectivă, dar că, pentru fiecare din personaje ele devin reale doar în măsura în care acestea sînt capabile să-i perceapă existenţa la nivel intelectual. Totuşi, Cramer, p. 156, îl citează pe R. Petsch, *Wesen und Formen der Erzählkunst*, p. 158, drept exemplu pentru modul în care acesta înţelege lumea supranaturală drept o simplă prelungire a umanului în direcţia iraţionalului.

17. E.T.A. Hoffmann, „Die Abenteuer der Silvester-Nacht" in *Werke*, I, 205-206. Trimiterile din text se bazează pe această ediţie.

18. *Id.*, „Klein Zaches genannt Zinnober" in *Späte Werke*, pp. 5-101. Trimiterile şi citatele din text se bazează pe această ediţie.

19. *Ibid.*, p. 68 unde Prosper explică : „es gelang mir vielmehr, mein eignes Ich ganz zu verhüllen, indem ich mich mühte, Aufklärungssachen betreffend, ganz besondere Kenntnisse zu beweisen in allerlei Schriften, die ich verbreitete. Ich bewies, dass ohne des Fürsten Willen es niemals donnern und blitzen müsse..." (am reuşit mult mai mult, să-mi ascund propriul eu, dîndu-mi osteneala în legătură cu chestiunile Iluminismului să demonstrez cunoştinţe deosebite, pe care apoi le-am răspîndit. Am demonstrat că fără voia prinţului nu ar trebui să tune sau să fulgere niciodată... - *n.tr.*) ceea ce strecoară unele îndoieli în privinţa adevăratei valori a tehnicilor vrăjitoreşti atunci cînd sînt scoase din contextul lor natural. Th. Cramer, pp. 92, 95 e destul de tranşant în această problemă : pentru el lumea „reală" e un ţinut auto-destructiv al falsităţii, iar lumea idilică a lui Alpanus e o suprastructură miraculoasă.

20. E.T.A. Hoffmann, „Nussknacker und Mausekönig" in *Die Serapions-Brüder*, pp. 198-252.

21. Drosselmeier constituie una din excentrităţile lui Hoffmann în domeniul idilei, a cărui structură am discutat-o mai sus, în legătură cu Smollett. Dar personajul reprezintă un caz interesant pentru modul în care o energie puternică, dar reprimată poate deveni *demonică*. E o subminare a sistemului din interior.

22. *Id.*, „Die Königsbraut. Ein nach der Natur entworfenes Märchen" in *Die Serapions-Brüder*, pp. 945-993. Trimiterile şi citatele din text se bazează pe această ediţie. F.J. Nock, „E.T.A. Hoffmann and Nonsense" in *German Quarterly*, XXXV (1962), *1*, pp. 60-71 ar putea avea dreptate atunci cînd subliniază existenţa aici a unor elemente pur iţogice, dar nu avem motive să afirmăm chiar că „Întreaga poveste nu are nici o motivaţie ascunsă."

23. *Id.*, „Meister Floh" in *Späte Werke*, pp. 675-814. Trimiterile din text se fac la această ediţie. Vezi Th. Cramer, p. 108, care recunoaşte faptul că nu există un dualism autentic în această povestire – ambiguitatea personajelor principale trebuie explicată printr-o evadare temporară din adevărata lor natură.

24. Putem considera astfel concluzia pseudo-idilică a „celei de a doua aventuri" *ibid.*, p. 715 sau chiar participarea cvasi-miraculoasă a naturii la logodna lui Peregrinus, p. 805.

25. *Ibid.*, pp. 677-678, 687-688 şi scoaterea măştii de către Pepusch, *ibid.*, p. 739.

26. *Ibid.*, pp. 689-690, 787, 798-799 şi concluzia, pp. 812-814.

27. *Id.*, „Datura fastuosa" in *Späte Werke*, pp. 495-545. Trimiterile şi citatele din text se bazează pe această ediţie.

28. *Ibid.*, p. 506, dar experimentată indirect de Eugenius, pp. 495-499.

29. *Ibid.*, p. 501. Th. Cramer, p. 114 pare să confirme aceste concluzii, deşi eu personal nu prea înţeleg în ce mod cunoaşterea poate fi deosebit de semnificativă în această situaţie.

30. E.T.A. Hoffmann, „Des Vetters Eckfenster" in *Späte Werke*, pp. 595-623.

31. Şi e păcat că nu e locul aici pentru o analiză a principiului *aleatoriu* în artă, aşa cum e prezent acesta în povestire. Nu cred că L. Köhn, pp. 215-218 are dreptate atunci cînd afirmă că „Wohlbehaglikeit" (sentimentul plăcerii - *n.tr.*) poate fi observat în chiar substanţa scenei pe care am analizat-o. Tocmai conturarea acestei noi viziuni a vărului asupra lumii reprezintă conţinutul scenei.

32. Pentru prima dată publicat in *Der Zuschauer* în primăvara lui 1822.

33. Nu e aici locul potrivit pentru rezolvarea unui „mister" ce poate fi explicat prin prisma psihologiei creaţiei literare. Idilele lui Jean Paul sînt perfect contemporane în 1790 cu primele mari creaţii romantice. Jean Paul nu

face decît să asimileze cu o foarte mare rapiditate implicațiile respingerii romantice, încă de pe vremea cînd aceasta era în mare parte doar o virtualitate. Între timp, E.T.A. Hoffmann nu aduce, după 1810 și din perspectiva îndrăznelii romantice, nimic nou față de, să spunem, Novalis sau Brentano. Din contra, atitudinea sa față de idilă reprezintă aproape un pas înapoi. El reprezintă astfel (din punct de vedere logic, chiar dacă anacronic) o „verigă" între Jean Paul și romantici. Un asemenea amestec nu trebuie să ne surprindă din moment ce el se produce într-o perioadă cînd „clasicismul" și romantismul german sînt, de fapt, contemporane și *Wuz* apare exact înainte de *Luise* și *Hermann und Dorothea*.

34. H. Brunner, „Kinderbuch und Idylle in *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft*, II (1967), 96, susține că idilismul ironic din opera lui Jean Paul vine de la Rousseau. Chiar dacă lucrurile ar sta așa, *opera în sine* nu ar putea fi concepută în afara contextului respingerii romantice. Pe de altă parte, trebuie respinsă ideea că pricipalele personaje idilice ale lui Jean Paul („Käuze") ar fi o reflectare a unui tip uman concret, (german prin excelență) așa cum îl prezintă, de exemplu, M. Kommerell, *Jean Paul* (Frankfurt, 1957), pp. 283-284, 288. Nici Wuz, nici Fixlein nu sînt *suficient* de particularizați. De asemenea, diferențele între stilul lui Jean Paul și cel al lui Stifter sau al atîtor altor scriitori din secolul al XIX-lea nu trebuie să ne împiedice să observăm fundamentul lor comun.

35. Vezi, de exemplu, H. Wildhammer, „Satire und Idylle in Jean Paul's *Titan*" in *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft*, III (1968), pp. 69-107. R. Henz, *Die Landschaftsdarstellung bei Jean Paul* (Wien, 1924) chiar găsește că un gen major al peisajului îl constituie cel idilico-romantic, indiferent de caracteristicile operei în care acesta apare.

36. Nu sînt de acord cu ceea ce susține F. Sengle, *Arbeiten zur deutschen Literatur. 1750-1850* (Stuttgart, 1965), pp. 227-228 și anume că *Das Leben Fibels* ar fi mai semnificativă din perspectiva lumii idilice decît alte opere ale lui Jean Paul.

37. Jean Paul, „Blumen-Frucht- und Dornenstücke oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F.St. Siebenkäs" in *Werke*, 6 vol., ed. G. Lohmann et al. (München, 1959), II, 7-565. Trimiterile şi citatele din text se bazează pe această ediţie.

38. Vezi, printre altele, *ibid.*, pp. 53, 71-75, 89-90, 354-355 ca, de altfel, întregul episod al competiţiei şi urmările sale, pp. 255-257 (sărbătoarea şi pregătirea acesteia).

39. De exemplu, *ibid.*, pp. 77, 79. Dar ar fi foarte interesant de discutat în ce măsură Lenette este şi ea implicată în distrugerea idilei. Tristeţea sa profundă şi chiar moartea fiicei sale ar putea constitui un punct de plecare adecvat pentru această analiză. Dar chiar dorinţa sa disperată de curăţenie ar putea fi considerată drept o formă a sterilităţii, bazîndu-se pe o anume predispoziţie care, fireşte, e destructivă pentru idilă.

40. „Lenette, höre du aber, was wir diesen Nachmittag machen ! – Einen starken Kaffee und Spaziergang ; heute ist zwar kein Sonntag in der Stadt, aber doch in jedem Falle Maria Empfängnis, die jeder Katholik in Kuhschnappel feiert ; und das Wetter ist doch beim Himmel gar zu hold." (Lenette, ascultă ce facem astăzi după amiază ! – O cafea tare, o plimbare, în oraş nu-i chiar duminică, dar, oricum, e »Venirea Maicii Domnului«, pe care orice catolic din Kuhschnappel o sărbătoreşte, dar vremea e, pe cinstea mea, destul de frumoasă - *n.tr.*) (*ibid*, p. 291).

41. *Ibid.*, pp. 498, 612. Am putea adăuga aici, într-o oarecare măsură chiar şi întoarcerea lui Firmian, *ibid.*, pp. 555-556.

42. Jean Paul, „Leben des Quintus Fixlein aus fünfzehn Zettelkasten gezogen, nebst einem Mussteil und einigen Jus de tablette" in *Werke*, IV, pp. 7-261. Trimiterile şi citatele din text se bazează pe această ediţie.

43. *Ibid.*, pp. 71-80, 88. Aceasta e o supraveghere de la distanţă tipic idilică, a evenimentelor. Vezi şi *ibid.*, p. 157 relatarea înfiorătoare a modului în care patru marinari au murit îngheţaţi.

44. *Ibid.*, pp. 137, 140-141. Descrierea detaliată a evenimentelor unei zile obişnuite (*ibid.*, pp. 167-168) subliniază amestecul de muncă uşoară, cunoştinţe moderate şi savurarea delicată a naturii, ce formează contextul vieţii lui Fixlein, din care nu lipsesc nici apucăturile excentrice, *ibid.*, pp. 85, 81.

45. Merită observat că R.R. Wuthenow, „Gefährdete Idylle" in *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft*, I (1966), pp. 79-94 ajunge la aproape aceleaşi concluzii analizînd *Wuz* şi *Fibel*; parodia conduce la o inversare, idila devenind exact opusul său atunci cînd îşi pierde inocenţa ; din nefericire criticul nu menţionează şi aspectul jucăuş-ambiguu al lucrării. H. Küpper, *Jean Paul Wuz. Ein Beitrag zur literar-historischen Würdigung des Dichters* (Halle, 1928) încadrează *Wuz* în tradiţia idilică a secolului al XVIII-lea, contribuţia lui Jean Paul fiind satira.

46. Jean Paul, „Der Jubelsenior" in *Werke*, IV, 409-561. Vezi pp. 424-425, 428. Trimiterile şi citatele din text se bazează pe această ediţie.

47. *Ibid.*, p. 543.

48. *Ibid.*, pp. 542-543.

49. *Ibid.*, p. 556.

50. Analogiile între opera lui Carlyle şi cea a lui Jean Paul sînt discutate destul de amplu în G.B. Tennyson, *Sartor Called Resartus* (Princeton, N.J., 1965), pp. 107-125, 274-279, 303-309 şi în alte capitole. De asemenea, şi de J.W. Smeed, „Carlyles Jean Paul Uebersetzungen" in *Deutsche Viertelsjahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, IXL (1961), pp. 262-280.

51. Th. Carlyle, *Sartor Resartus* (New York, 1937), ed. Ch. F. Harrold, II, pp. 90-93. Trimiterile şi citatele din text se bazează pe această ediţie.

52. *Ibid.*, II, 5, p. 137. Se poate corecta destul de simplu tonul uşor înţepat (şi ironic).

53. „Abia pe la opt ani am început să mă gîndesc că acest Postwagen ar putea fi altceva decît vreo lună pămînteană, ce răsare şi apune conform unei Legi Naturale obişnuite, la fel cu cea de pe cer", *ibid.*, II, 2, p. 93, p. 95.

54. G.K. Chesterton, *The Victorian Age in Literature* (Oxford, 1911, 1966), pp. 5-6 ; vezi şi V. Nemoianu, „Un diletant şi zorii victorianismului" in *Calmul valorilor* (Cluj : Dacia, 1971), pp. 116-124.

55. F. Randel, *The World of Elia. Charles Lamb's Essayistic Romanticism* (Port Washington, N.Y. : Kennikot Press, 1975), pp. 113-138.

56. Boala lui de nervi nu constituie un secret, iar volumul său de eseuri (de exemplu, „Witches and Other Night--Fears") o dovedeşte, probîndu-i nervozitatea şi neliniştea. Stările de tristeţe şi melancolie pe care le încearcă sînt surprinse de prietenul şi biograful său Th. Talfourd, de descrierile contemporanilor, cum ar fi cele ale lui Procter şi Patmore şi de un articol al lui Philarète Chasles în *Revue des Deux Mondes.* Vezi A. Ainger, *Lamb* (London, 1882, 1903), pp. 78-79 şi E.V. Lucas, *The Life of Charles Lamb* (London, 1907), pp. 408-409, 524 ; pentru Chasles vezi W.D. Howe, *Charles Lamb and his Friends* (Indianapolis, 1944), p. 319. Carlyle îl declară pur şi simplu nebun. (Vezi E.V. Lucas, pp. 408-409). Idilismul său poate fi considerat, din punct de vedere psihologic, o reacţie de apărare. Astfel l-a numit E. Blunden, *Charles Lamb and His Contemporaries* (Cambridge, 1933), pp. 193-194 sau K. Anthony, *The Lambs. A Study of Pre-Victorian England* (London, 1948), pp. 173-175, 224-225.

57. Charles Lamb, „New Year's Eve" in *The Complete Works and Letters*, ed. S. Rommins (New York, 1935), p. 28.

Capitolul VI

1. E interesant de menţionat interesul lui Metternich pentru literatura idilică Biedermeier care l-a şi influenţat. Vezi H. v. Srbik, *Metternich*, 2 vol., (Wien, 1926), II, pp. 925-926, 522. (şi întreg capitolul dedicat politicii culturale a lui Metternich în vol. I.)
2. Leigh Hunt se aseamănă, de fapt, cu Lamb în eseuri ca *The Old Gentleman, The Old Lady, Bad Weather* şi multe altele. În general, s-ar putea spune că diferenţa o constituie doar o accentuare a nostalgiei, ce provoacă o nuanţare mai profundă a senzaţiei de ireal şi neverosimil (deşi Hunt poate fi pe drept cuvînt prezentat drept un idilist ironic în manieră lambiană). Pe de altă parte, Hazlitt nu poate fi considerat ca făcînd într-adevăr parte din autorii idilici ; el se pricepe să mînuiască *toposul* idilic, dar se opreşte aici.
3. Într-o scurtă şi modestă analiză critică A.G. v. Krankendonk, „Cranford" in *English Studies*, 1941 (XXIII), pp. 171-176 subliniază în special izolarea şi stăpînirea de sine, armonia uşor periclitată, minimalizarea umoristică a evenimentelor, pe care o impune naratorul. S-ar putea adăuga aici că volumul e mai puţin important ca realizare artistică tocmai pentru că e construit pe un spaţiu vid. Gaskell nu are încredere să permită societăţii idilice interacţiunea cu alte tipuri de elemente într-o operă complexă.
4. Vezi W.S. Landor, „Tibullus and Messala" in *The Complete Works*, ed. T.E. Welby, 16 vol. (London, 1927-1936, retipărit la New York, 1969), II, pp. 154-166. De asemenea, „Aesop and Rhodope", *ibid.*, I, 6-26. Nici idilele poetice ale lui Landor nu reprezintă decît o reînviere rece a pastoralei, asemănătoare, în această privinţă cu încercările oarecum similare ale lui Platen. Vezi, de exemplu, (pe lîngă „idilele" din *Hellenios*), „Faesulan Idyll", *ibid.*, XVI, 5-6. Articolul său despre „The Idylls of Theocritus", *ibid.*,

XII, 1-25 e semnificativ pentru această concepţie clasicizantă asupra idilei.

5. J.M. Duffy, „Another Version of pastoral : *Oliver Twist*" in *ELH* XXXV (1968), September, 403-421.

6. Un studiu destul de slab al lui F. Brie, „Literarisches Biedermeier in England" in *Deutsche Viertelsjahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, XIII (1935), *1*, 149-162 defineşte ceea ce autorul numeşte un curent Biedermeier englez, începînd de la *Ode to Duty* de Wordsworth şi incluzînd majoritatea operelor lui Tennyson, Dickens, Thackeray, George Eliot şi a unor autori minori cum ar fi Charlotte Yonge, Brimley, Eliza Cook, etc. I. Hecht, „Dicken's Verhältnis zum Biedermeier", *ibid.*, XXII (1944), *4*, 438-470 are o analiză mai convingătoare.

7. Dintre analizele istorice şi teoretice mai vechi, cea a lui K. Vietor, *Deutsches Dichten und Denken von der Aufklärung bis zum Realismus* (Berlin, 1936), apare drept una din cele mai clare şi mai echilibrate, împreună cu studiile lui P. Kluckhohn, „Biedermeier als literarische Epochenbezeichnung", in *Deutsche Viertelsjahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, XIII (1935), *1*, 1-44 şi G. Weydt, *Literarisches Biedermeier, ibid.*, 44-59, studiu a cărui primă parte a apărut în aceeaşi revistă, X (1931), 628-652.

8. F. Sengle, *Arbeiten zur deutschen Literatur 1750-1850* (Stuttgart, 1965), pp. 118-232. Concepţia lui Sengle despre idilă e mai amplă, dar probabil mai puţin unitară decît cea propusă în studiul său, după cum am sugerat deja în unele comentarii din primul capitol. Astfel, idilismul e prezent uneori lipsit de cadrul său ideologic, în timp ce, în alte situaţii aspectele concrete, fizice sînt considerate a proveni din acel „Jenseitsglaube" tipic Biedermeier ce le învăluie într-o aură transparentă. Vezi şi F. Sengle, *Biedermeierzeit* (Stuttgart, 1971), I, 134 cu *ibid.*, I, p. 125. Totuşi, merită să observăm că Sengle subliniază în nenumărate cazuri legăturile existente între idilismul Biedermeier şi secolul al XVIII-lea, de exemplu, influenţa

lui Hölty asupra autorilor secolului al XIX-lea (*op. cit.*, I, pp. 228, 235-6), legăturile dintre teoriile estetice ale celor două perioade (*op. cit.*, I, pp. 88, 98, 118), prezentînd chiar un poem geografic german aparţinînd curentului Biedermeier, perfect comparabil cu poemele englezeşti de acelaşi tip din secolul al XVIII-lea (*op. cit.*, I, pp. 338 sq.). Vezi şi J. Müller, „Stifter und Goethe" in *DVLG*, 1944, pp. 412-439.

9. F. Sengle, *Biedermeierzeit*, II, pp. 751-752. Din punctul meu de vedere, „creştinarea" idilei face parte dintr-o schimbare în direcţia îndeplinirii unei funcţii politice şi practice. Utilizarea sa în manieră simbolică sau alegorică aşa cum se întîmplă în proza lui Gotthelf (*ibid.*, I, pp. 318-319) se integrează în acelaşi proces. Elemente cum ar fi *Pfarreridyllik* (*ibid.*, II, pp. 769-770), *Gärtneridyllik* (*ibid.*, II, p. 773, unde grădina se transformă în Paradis), sau chiar *Todesidyllik* (*ibid.*, II, pp. 784-785) dovedesc, o dată în plus, acest didacticism atotcuprinzător (II, p. 89). Suprapunerea cu tabloul de gen profund pragmatic, didactic şi pe gustul consumatorului nu putea decît să grăbească distrugerea conţinutului estetic al modelului idilic (*ibid.*, II, 787-797).

10. Clemens Heselhaus, „Wiederherstellung : Restauratio, Restitutio, Regeneratio" in *DVLG*, 1951 (XXV), *1*, pp. 54-82.

11. W. Rehm, *Nachsommer. Zur Deutung von Stifters Dichtung* (Bern, 1951), în special pp. 76-80, 85-86, 46-47, 41-45.

12. Rehm, pp. 10-25.

13. Rehm, p. 107.

14. Rehm, p. 125.

15. Totuşi ar fi interesant să observăm că M. Greiner, *Zwischen Biedermeier und Bourgeoisie* (Göttingen, 1953), pp. 154-159, construieşte un concept al idilicului pornind de la idilismul *tîrziu* (Mörike, Droste) mult diferit de cel mai cuprinzător pe care l-am propus noi însine : e vorba, de fapt, de un idilism *decadent*.

16. Vezi O.F. Bollnow, *Unruhe und Geborgenheit* (Stuttgart, 1965), pp. 255-257.

17. A. v. Grolman, „Volks- und Staatsgedanken in Adalbert Stifters Ethik" in *DVLG*, 1933, XI, p. 419 : „Zusammenfassend kann man bei Stifter äusserlich gesehen von hierarchisch-patriarchalischer Monarchie sprechen, die auf einem Totale von ständischen Gruppen beruht, mit Lebensgedanken auf christlich-katolischer Grundlage, starkem Vortreten des Laientums und vollem Respekt von Sein, Besitz und Sonderart jedes einzelnen insoweit dieser dabei kein »Unterdrücker« ist." (Rezumînd putem spune că, din exterior, la Stifter este vorba de o monarhie ierarhic-patriarhală, care se sprijină pe totalul diferitelor stări sociale cu idei de viaţă bazate pe catolicism, dar evidenţiind laicul şi în respectul fiinţei, averii şi individualităţii fiecăruia, în măsura în care acesta nu este un asupritor – *n.tr.*) Această concluzie urmează unei analize detaliate asupra lui *Witiko* şi *Nachsommer* şi constituie, evident, o descriere adecvată a modelului idilic transpus de la un nivel estetic la unul politico-didactic.

18. Gottfried Keller utilizează în mod accidental şi funcţional „fragmente" ale modelului idilic pentru a rezolva situaţiile de criză. Natura lor demonstrativă a fost dovedită în mod corect de către R. Wildbolz, *Gottfried Kellers Menschenbild*, (Bern, 1964), pp. 95, 105.

19. De fapt, F. Martini, „Parodie und Regeneration der Idylle. Zu Wilhelm Raabes *Horacker*" in *Literatur und Geistesgeschichte*, ed. R. Grimm (Berlin West, 1968), pp. 232-267 demonstrează că la un reprezentant destul de tîrziu al unui idilism difuz sînt prezente aspecte ale *întregii* evoluţii a modelului.

20. A. Müller, *Landschaftserlebnis und Landschaftsbild* (Stuttgart, 1955), p. 222. Trimiterile şi citatele din text se bazează pe această ediţie.

21. R. Böschenstein-Schaeffer, *Idylle* (Stuttgart, 1967), pp. 97-109. Merită evidenţiat în special volumul de povestiri al lui H. Seidel, *Leberecht Hühnchen* care, deşi nu

are o deosebită valoare artistică, reuşeşte totuşi să sublinieze unele funcţii noi ale idilei la început de secol XX.

22. H.E. Toliver, *Pastoral Forms and Attitudes* (Berkeley: University of California Press, 1971) analizează probabil în maniera cea mai sofisticată modurile în care a fost preluată tradiţia pastoralei în literatura de după secolul al XVIII-lea. Nu mi se pare, totuşi, că vreunul din aspectele pe care acest autor le ia în discuţie ar intra în domeniul de interes al „modelului idilic".

Tablă de materii

Avertisment 5
Cuvînt înainte 7
Circumscrierea idilei 11
Teorii despre idilă 11
Pastorala ca gen şi idila ca model 15
Modelele societale şi literatura 20
Aspecte istorice şi sociale 27
Dezvoltarea idilei 35
Originile idilei 35
În literatura engleză 41
În literatura germană 49
În literatura franceză 57
Triumful idilei 69
Oliver Goldsmith 69
Tobias Smollett 78
William Cowper 92
Johann Heinrich Voss 97
Johann Wolfgang Goethe 101
Cîteva observaţii cu privire la Schiller 130
Respingerea romantică 135
Jocul cu idila 153
E.T.A. Hoffmann 153
Jean Paul 176
Thomas Carlyle 185
Charles Lamb 190
Declinul şi creşterea influenţei 193
Note 203

În colecţia PLURAL
au apărut

1. Adrian Marino – *Pentru Europa. Integrarea României. Aspecte ideologice şi culturale*
2. Lev Şestov – *Noaptea din grădina Ghetsimani*
3. Matei Călinescu – *Viaţa şi opiniile lui Zacharias Lichter*
4. Barbey d'Aurevilly – *Dandysmul*
5. Henri Bergson – *Gîndirea şi mişcarea*
6. Liviu Antonesei – *Jurnal din anii ciumei: 1987-1989*
7. Stelian Bălănescu, Ion Solacolu – *Inconsistenţa miturilor: Cazul Mişcării legionare*
8. Marcel Mauss, Henri Hubert – *Teoria generală a magiei*
9. Paul Valéry – *Criza spiritului şi alte eseuri*
10. Virgil Nemoianu – *Micro-Armonia*

PLURAL M

1. Émile Durkheim – *Formele elementare ale vieţii religioase*
2. Arnold Van Gennep – *Riturile de trecere*

În pregătire:

Carlo Ginzburg – *Poveste nocturnă*
Vladimir Tismăneanu – *Balul mascat*
Sfîntul Ignaţiu de Loyola – *Exerciţii spirituale*
Michel de Certeau – *Fabula Mistică*
Georges Duby – *Anul 1000*
Paul Ricoeur, J.L. Marion ş.a. – *Fenomenologie şi teologie*
Adrian Marino – *Politică şi cultură*

Bun de tipar : aprilie 1996 Apărut : 1996
Editura Polirom, B-dul Copou nr. 3, • P.O. Box 266,
6600 Iaşi • Tel. & Fax (032) 214100 ; (032) 214111

Tiparul executat la Polirom S.A. • 6600
Iaşi, Calea Chişinăului nr. 32
Tel. & Fax (032) 230323 ; (032) 230485

Valoarea timbrului literar se virează la ASPRO,
cont nr. 45.108.012.108 deschis la BCR, filiala
sector 1, Bucureşti

POLIROM

Noutatea esenţială propusă de Virgil Nemoianu în *Micro-Armonia*, în comparaţie cu interpretările anterioare, constă din tentativa sa de a dovedi că idila nu trebuie privită ca un gen literar, ci, mai degrabă ca un „model", în opoziţie cu *pastorala*, care este genul tradiţional. Ţinînd seama de caracterul complex şi, poate, unic al idilei, încercarea de a-i reduce definiţia la o simplă schemă mecanică pare mai puţin profitabilă, mult mai interesantă fiind o abordare indirectă, o circumscriere a idilei ca tip de realitate estetică. Într-adevăr, idila are o personalitate proprie, cu totul deosebită de formele înrudite care au precedat-o sau au urmat-o. Ea reprezintă un fenomen specific unei *anumite* perioade. Iar dacă epoca respectivă a făcut-o să se nască, trebuie să conchidem că avea de transmis, prin intermediul ei, un mesaj important.

Anume categorii şi teorii formulate în acest text se pot aplica cu rezultate surprinzător de interesante asupra literaturii române. În foarte mică măsură am încercat chiar eu acest experiment, la ani după publicarea tezei. Cred însă că s-ar putea face şi alte încercări (Virgil Nemoianu).

Pe coperta: Jean-Honoré Fragonard, *Plăcutul pericol al scrînciobului* (Giraudon).

Preţ 5392 lei
TL 108 lei
Total 5500 lei

EDITURA POLIROM
ISBN 973-97522-7-6